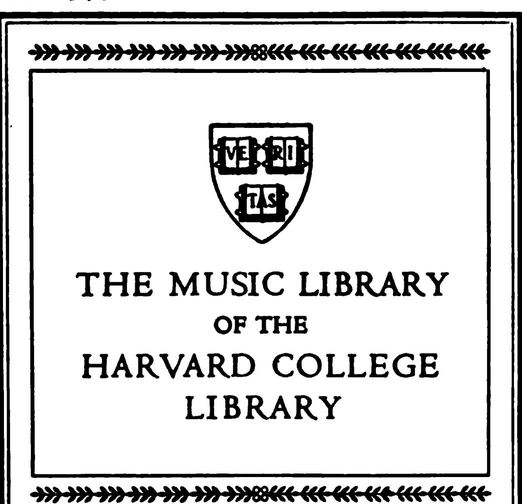

VE
RI
TAS
THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY

А. С. РАЗМАДЗЕ.

ОЧЕРКИ ИСТОРІИ МУЗЫКИ

ОТЪ

ДРЕВНѢЙШИХЪ ВРЕМЕНЪ ДО ПОЛОВИНЫ XIX ВѢКА.

ВЪ ЧЕТЫРЕХЪ ЧАСТЯХЪ

СЪ ДВѢНАДЦАТЬЮ НОТНЫМИ ПРИЛОЖЕНІЯМИ.

Составл. по лекціямъ, читаннымъ авторомъ въ Московской Консерваторіи.

ИЗДАНІЕ А. Г. КОЛЬЧУГИНА

МОСКВА.
1888.

№ 241.

Типографія А. А. Өаворскаго. Москва, Моховая ул., д. № 24.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Часть I.

МУЗЫКА ДОХРИСТІАНСКИХЪ НАРОДОВЪ.

ПРИЛОЖЕНІЯ КЪ І-Й ЧАСТИ.

Часть II.

МУЗЫКА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ ДО РАЗВИТІЯ ОПЕРНАГО СТИЛЯ.

Часть III.

ОПЕРНЫЙ СТИЛЬ И РАЗВИТІЕ МУЗЫКАЛЬНАГО ИСКУСТВА ДО КОНЦА XVIII-го ВѢКА.

ПРИЛОЖЕНІЕ КЪ III-й ЧАСТИ.

Часть IV.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ КЛАССИКИ, РОМАНТИКИ И ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЕ ОПЕРНОЕ ДѢЛО КО 2-ой ПОЛОВИНѢ XIX ВѢКА.

Часть I-ая.

МУЗЫКА
ДОХРИСТІАНСКИХЪ НАРОДОВЪ.

I

КИТАЙ и ЯПОНІЯ.

Искуство у Китайцевъ и характерныя черты его развитія.—Китайская музыка.—Легенда о Лингъ-Лунѣ и 12 полутонахъ.—Пятитонная древнѣйшая гамма.—Кругъ квинтъ и квартъ.—Разряды инструментовъ по Юнгъ-Ченгу.—Значеніе музыки у Китайцевъ.—Кангъ-Ги и инструменты новой династіи.—Музыка у Японцевъ.—Самизенъ и Кокіу, какъ самостоятельные инструменты.—Что такое Японскій оркестръ и впечатлѣніе имъ производимое на Европейца.

Начало исторіи музыки, какъ и начало исторіи человѣчества, имѣетъ своей исходной точкой Азію и сѣверо-западную часть Африки. Въ то время, когда жизнь племенъ, заселявшихъ южныя окраины теперешней Европы, носила на себѣ характеръ полнѣйшей первобытности, въ Азіи и сѣверо-западной Африкѣ, а именно въ Китаѣ, Индіи и Египтѣ, уже сложилась жизнь музыкальнаго искуства, жизнь до нѣкоторой степени замкнутая, своеобразная, но за то полная тѣхъ

чертъ, въ силу которыхъ древнее искусство послужило основой, зарожденіемъ для развитія будущихъ формъ его.

Огромная впадина, ограниченная съ сѣвера, юга и отъ части съ запада горами, богато орошенная большими системами рѣкъ и образовавшая именно то, что извѣстно теперь подъ именемъ Китая, была уже довольно густо заселена. Племянная жизнь населенія сложилась уже къ тому времени, о которомъ идетъ рѣчь, настолько, что въ ней были развиты въ значительной степени различныя проявленія культуры. Южнѣе Китая, отдѣленный отъ него горами Гималайскаго хребта, полуостровъ Индіи былъ заселенъ другимъ племенемъ, культивировавшимъ искуство еще болѣе Китайцевъ; западная же Азія была мѣстомъ жительства семитическихъ племенъ. Музыка восточной Азіи, Китая, носила на себѣ характеръ довольно рѣзко отличавшій ее отъ музыки народовъ, населявшихъ западную Азію, главнымъ представителемъ которыхъ по части художественной жизни можно считать Арабское племя; чуть-ли не самою типичною являлась именно племянная жизнь Китая, которая, по части проявленій искуства, сказать кстати, съ удивительнымъ консерватизмомъ сохранила въ себѣ до нашего времени много первобытнаго и поэтому, пребывая въ своей замкнутости чуждою цѣлаго ряда міровыхъ историческихъ явленій искуства, до сего времени даетъ собою невѣроятно сохранившіяся древнія формы его. Говоря о дохристіанской музыкѣ, мы можемъ начать именно съ исторіи развитія музыкальнаго искуства у Китайцевъ.

Жизнь Китайскаго искуства съ своей массой оригинально наивныхъ чертъ выглядитъ отчасти не чуждой фантазіи; но на самомъ дѣлѣ фантазія и есть именно тотъ элементъ, котораго всегда не доставало и не достаетъ Китайцамъ. Все, что есть дѣло трудолюбія, усидчивости, терпѣнія, все что дается вѣковымъ опытомъ, знаніемъ высиженнымъ въ безчисленное количество лѣтъ, все это есть и было отличительной чертой племянной жизни Китая, но того, для чего нужно истинное воображеніе, для чего нужна способность одухотворенія, опоэтизированія, нѣтъ и не было въ Китайской жизни на столько, на сколько оно проявлялось въ жизни другихъ племенъ. Такого рода племянной характеръ съ полною яркостью выявлялся въ Китайскомъ искусствѣ, какъ и въ Китайской промышленности; шелковыя

ткани, фарфоръ, краски, все это качествомъ своимъ у Китайцевъ безупречно, но рядомъ съ тѣмъ присмотритесь къ бѣдности замысла, являемаго рисунками этаго фарфора, этихъ тканей и пр. Идя путемъ опыта и консервативно замкнутой усидчивости, Китайское искусство не возвысилось въ теченіе своей тысячелѣтней жизни за предѣлы наивныхъ, почти дѣтскихъ выявленій; такъ оно есть въ Китайской архиктектурѣ, живописи, такъ же оно есть и въ Китайской музыкѣ. Китайская архиктектура съ незапамятныхъ временъ зиждется на одномъ и томъ же, а именно на томъ, что мы привыкли понимать подъ именемъ Китайскихъ домиковъ; воображеніе жителей небесной имперіи нейдетъ дальше выгнутыхъ крышъ съ заостреными загибами по угламъ. Китайская живопись вся сплошь состоитъ изъ изображеній животныхъ, птицъ, рыбъ, насѣкомыхъ или разныхъ наивнѣйшихъ сценъ изъ людской жизни; этими изображеніями украшается все отъ стѣнъ домовъ до предметовъ домашней необходимости включительно. Понятно что для изображенія животныхъ и сценъ повседневной жизни не надо имѣть много воображенія и въ особенности, принимая въ расчетъ тотъ маштабъ художественности, который примѣнимъ къ Китайской живописи: сама природа даетъ въ этомъ отношеніи модель всему. Но на то, гдѣ нужно имѣть воображеніе, Китайцевъ не хватаетъ и вотъ въ результатѣ живопись ихъ остановилась уже безчисленное количество лѣтъ все на той же выдѣлкѣ—чудодѣйственно раскрашенныхъ звѣрей и птицъ; розыскиваются новыя краски, совершенствуются старыя, тѣ и другія достигаютъ и со стороны яркости цвѣтовъ, и состороны прочности, высокаго достоинства, и въ это же время то, для чего нужны краски, будь то живопись, просто разрисовка фарфора, раздѣлка узоровъ на тканяхъ, все это стоитъ на точкѣ замерзанія въ своемъ развитіи. Въ развитіи музыкальнаго искуства лежитъ у Китайцевъ таже общекитайская черта.

Путемъ усидчивости, математическихъ вычисленій и физическихъ опытовъ Китайцы пришли ко многимъ, совершенно вѣрнымъ въ нашемъ теперешнемъ смыслѣ слова,—выводамъ и пришли къ нимъ еще въ стародавнія времена; но что касается фантазіи, дѣла, такъ сказать, поэзіи, музыки, дѣла композиціи, то съ этой стороны искуство и теперь стоитъ у Китайцевъ на ступени дѣтской наивности, порою даже

нелѣпости. Гораздо болѣе двухъ тысячъ лѣтъ тому назадъ въ Китаѣ были опредѣлены точнѣйшимъ образомъ кварты и квинты, даже кругъ квинтъ, были извѣстны двѣнадцать полутоновъ октавы, два полутона діатонической гаммы; но и теперь еще, какъ и тогда, музыкальныя средства, инструменты, состоятъ изъ простѣйшихъ первобытныхъ типовъ: барабановъ и барабанчиковъ, тарелокъ, колокольчиковъ, пластинокъ и пр. такъ что музыка народа, выработавшаго до извѣстной степени тонкости математическій и физическій отдѣлы искуства, продолжаетъ звучать какъ музыка первобытыхъ дикарей, странной до нелѣпости, наивной до дѣтства. Другое дѣло съ теоріей музыки, гдѣ только одинъ путь и предстоялъ Китайцамъ для развитія искусства, путь усидчивости, трудолюбія, опыта. Теорія музыки была выработана Китайцами въ самостоятельную науку, опредѣлена и разъяснена различными объемистыми трактатами, и все это уже въ то время, когда жизнь другихъ народовъ, развѣ за исключеніемъ только Египетской, была обставлена еще совершенной первобытностью.

Когда Хоангъ-ти завоевалъ тронъ и государство у императора, Че-ю, что было болѣе чѣмъ за двѣ съ половиною тысячи лѣтъ до Рождества Христова ([1]), онъ обратилъ вниманіе на возможное процвѣтаніе искуствъ и наукъ въ странѣ. Завоеватель поручилъ нѣкоторому ученому по имени Лингъ-Лунъ, составить полный трактатъ, который бы опредѣлялъ всѣ законы музыки и на которомъ должна бы была зиждиться наука священнаго искуства. Лингъ-Лунъ, какъ гласитъ легенда, удалился въ земли Се-юнгъ и тамъ, у источниковъ рѣки Хоанго, взошелъ на высокую гору, подножія которой были обрамлены густымъ тростникомъ. Онъ долго сидѣлъ и думалъ, пока не примѣтилъ пары дивныхъ птицъ Фунгъ-Хоангъ, появляющихся только тогда, когда Провидѣніе хочетъ облагодѣтельствовать человѣка. Обѣ птицы пѣли чудныя пѣсни, при чемъ Фунгъ самецъ пѣлъ шесть тоновъ, а Фунгъ самка — другіе шесть тоновъ, что и послужило началомъ шести полныхъ тоновъ въ музыкѣ и шести не полныхъ—промежуточныхъ или, какъ назывались они у Китайцевъ, шести мужественныхъ полутоновъ и шести полутоновъ женственныхъ. Лингъ-Лунъ, срѣзавъ палки трост-

---

(*) AMBROS „Cesch. p. Musik. T.„ I, стр. 21.

ника, началъ изъ полученныхъ имъ трубокъ извлекать такіе же тоны. Самый низкій тонъ пѣсни Фунга былъ по нашему *fa*, и названъ былъ главнымъ тономъ—Кунгъ. Этотъ именно тонъ получался изъ «желтаго колокола» императорскаго дворца и отъ него то начинался счетъ тоновъ. Для уясненія значенія шести мужественныхъ и шести женственныхъ полутоновъ не мѣшаетъ замѣтить, что, по мнѣнію Китайцевъ, вообще все въ природѣ дѣлится на полное и неполное, иначе говоря мужественное и женственное; такъ напр. небо, солнце, это—мужественное; земля, луна — женственное. Также точно и изъ двѣнадцати полутоновъ: *f*, *fis*, *g*, *gis*, *a*, *ais*, *h*, *c*, *cis*, *d*, *dis*, *e*, шесть, а именно: *f*, *g*, *a*, *h*, *cis*, *dis*, суть мужественные, полные полутоны, а остальные *fis*, *gis*, *ais*, *c*, *d*, *e*,—неполные—женственные. Но возвратимся къ легендѣ о Лингъ-Лунѣ и тому, что онъ сдѣлалъ съ новыми, только что услышанными имъ отъ птицъ Фунгъ, тонами. Лингъ-Лунъ захотѣлъ изслѣдовать во чтобы то нистало подробности ихъ взаимнаго математическаго отношенія въ смыслѣ ихъ сравнительной высоты. Для этого онъ набралъ экземпляровъ растенія, называемаго Хоу, зерна котораго имѣютъ видъ мельчайшихъ, черныхъ, твердыхъ шариковъ слегка сплюснутой формы. Эти то зерна насыпалъ Лингъ-Лунъ въ трубки тростника и получилъ такимъ образомъ укорачиванія трубки и отъ сокращенія ея измѣненія, иначе говоря повышенія, тона; далѣе, при помощи счета зеренъ, употребленныхъ въ дѣло при полученіи того или иного тона, вычислилъ взаимное отношеніе созданныхъ имъ при посредствѣ сокращенія трубки различныхъ тоновъ.

Слѣдовательно, откинувъ въ сторону птицу Фунгъ и ея чудныя пѣсни, отрѣшившись отъ всего, что есть въ вышеприведенномъ разсказѣ легендарнаго, мы получимъ такого рода свѣдѣніе: почти за 2700 лѣтъ до Рождества Христова Лингъ-Лунъ, бывшій для Китайской музыкальной науки тѣмъ же, чѣмъ былъ напр. Пиѳагоръ для музыкальной науки Греческой, открылъ и подробно изслѣдовалъ двѣнадцать полутоновъ октавы и ихъ взаимное математическое отношеніе.

Императоръ Чунъ, наслѣдникъ Яо (за 2300 лѣтъ до Рождества Христова) былъ великій любитель музыки; онъ задалъ одному изъ славнѣйшихъ музыкантовъ его царствованія, Квеи, такого рода задачу, рѣшеніе которой по его мнѣнію должно было облагородить му-

зыкальное искуство: «должно такъ заиграть на каменныхъ пластинкахъ *Кинга* (музыкальный инструментъ древнѣйшаго происхожденія), чтобъ даже животныя, услышавши эту музыку, собрались вокругъ и возрадовались». Неизвѣстно, исполнилъ ли Квеи въ точности повелѣніе Сына Неба, но извѣстно, что сочинія этаго знаменитаго музыканта были «настолько прекрасны, что Конгъ-Фу-тзе» (Конфуцій, за 500 лѣтъ до Рождества Христова) «услышавши одно изъ нихъ, отъ восторга долгое время отказывался вкушать пищу и все время думалъ только о дивномъ, божественно прекрасномъ, только что услышанномъ имъ, гимнѣ».

Было время, очевидно еще до Лингъ-Луна, когда Китайцы считали всего только пять тоновъ: *f*, *g*, *a*, *c*, *d* (1); кварта и септима въ этой гаммѣ не существовали. Были даже ученые, какъ Хо-суи и Ченъ-Янгъ, которые въ своемъ консерватизмѣ завѣряли своихъ соотечественниковъ, что прибавить къ этой гаммѣ хотя бы одинъ тонъ, тоже что прибавить къ пяти пальцамъ руки шестой палецъ. Но принцъ Твой-ю, бывшій большимъ покровителемъ и знатокомъ музыки открылъ и опредѣлилъ кварту и септиму, объявивъ при томъ что «безъ этихъ тоновъ не можетъ быть музыки». Съ тѣхъ поръ *h* и *e* получили право гражданственности, по началу, какъ вводные тоны, такъ ихъ покрайней мѣрѣ называли Китайцы. Что все это имѣло мѣсто только до Лингъ-Луна, не подлежитъ сомнѣнію, такъ какъ со времени его изслѣдованій всѣ двѣнадцать полутоновъ октавы были ясно и точно опредѣлены. Однако пятитонная гамма, и сообразно съ ней древнѣйшая пятитонная мелодія, по Китайскому консерватизму, не изчезли вполнѣ изъ обращенія, что можно видѣть даже изъ позднѣйшихъ источниковъ. По крайней мѣрѣ Аміо разсказываетъ объ одномъ древнѣйшимъ гимнѣ, исполняемомъ будто бы ежегодно на торжествѣ, посвященномъ памяти умершихъ; первая часть мелодіи именно этого гимна приведена у Амброза, и дѣйствительно въ числѣ тридцати двухъ нотъ, послѣдовательность которыхъ составляетъ мелодію гимна, ни разу не попадаются ни *h* ни *e*, такъ что вся мелодичесская послѣдовательность построена на пяти вышеприведенныхъ нотахъ древнѣйшей Китайской гаммы, а именно:

(1) Примѣчаніе: По Китайски: Кунгъ, Чангъ, Кіо, Че, Іу.

F—c—A—F—A—c—d—c—d—c—A —G—c—G—d—F
f—d—c—A—f—c—d—c—d—c—A—G—d—c—A—F

Когда 12 полутоновъ были открыты, опредѣлены и изслѣдованы, каждый изъ нихъ получилъ названіе, при чемъ къ названію этому обязательно прибавлялось слово Лю, что въ сущности значитъ *законъ, узаконеніе*. Изъ этого можно отчасти заключить, что вся система Лингъ-Луна была введена, какъ освященный волей императора законъ, на который уже за тѣмъ посягать никто не имѣлъ права.

Кругъ квинтъ и квартъ былъ выработанъ Китайцами въ древнѣйшія времена съ слѣдующей правильностью и точностью, переводя его на нашу нотную номенклатуру:

f, c, g, d, a, e, h, fis, cis, gis, dis, ais, eis (f)—квинты.
f, b (ais), dis, gis, cis, fis, h, e, a, d, g, c, f—кварты.

Всѣ двѣнадцать Лю имѣли сверхъ того астрономическое значеніе: они представляли собою двѣнадцать мѣсяцевъ и двѣнадцать новолуній Китайскаго года.

Императоръ Кангъ-Ги приказалъ собрать всѣ открытые до его времени музыкальные законы въ одну большую книгу и книгу эту повелѣлъ считать священной, такъ какъ «музыка», говорилъ онъ, «имѣетъ божественную силу успокоивать сердце, что и есть причина того, что она любезна всякому мудрецу. Благодаря музыкѣ можетъ человѣкъ лучше управлять своими душевными движеніями; такъ и я буду управлять моимъ народомъ, успокоивая себя музыкою».

Но перейдемъ къ тѣмъ музыкальнымъ средствамъ, которыя выработало Китайское искуство; поговоримъ объ инструментахъ, составлявшихъ, а частію и до сихъ поръ составляющихъ, типы Китайскаго оркестра.

Инструменты дѣлились на восемь категорій, при чемъ дѣленіе это Китайцы основывали не на родахъ инструментовъ и ихъ видахъ, какъ оно дѣлается въ наше время (смычковые, духовые деревянные, духовые мѣдные, ударные и пр.), а на родахъ матеріала, изъ котораго тотъ или другой инструментъ дѣлался; такимъ образомъ въ этомъ дѣленіи на категоріи нельзя видѣть что либо похожее на то, что существовало и существуетъ у другихъ народовъ. По повелѣнію императора Юнгъ-Ченга былъ составленъ каталогъ инструментовъ оффиціально

признанныхъ, такъ сказать освященныхъ волей Сына Неба. Каталогъ этотъ именно являетъ собою перечень такого рода, въ которомъ предметами перечисленія являются не сами инструменты, а матеріалы, изъ коихъ они изготовлялись. Вотъ этотъ каталогъ (1):

1) **Дубленая кожа животныхъ**; изъ нея приготовлялись тимпаны и барабаны разныхъ формъ и величинъ; инструменты игравшіе и по нынѣ играющіе немаловажную роль въ ансамблѣ Китайскаго оркестра.

2) **Камень Іу**: изъ него выдѣлывались особымъ способомъ очень тонкія пластнинки. Пластинки эти, одна надъ другою поставленныя въ числѣ шестнадцати штукъ, представляли собою самый любимый инструментъ Китайцевъ, называвшійся *Кингъ*. Благороднѣйшая порода Іу отыскивалась въ провинціи Леангъ-Чеу и Кингъ, сдѣланный изъ этого камня назывался *Ніо-Кингомъ* и считался священнымъ. Ніо-Кингъ изготовляли исключительно для употребленія во дворцѣ. Существуетъ даже поводъ предполагать, что играть на Ніо-Кингѣ имѣли право лишь особы царственной крови, обыкновенные же смертные должны были ограничиваться игрою на простомъ Кингѣ. Шестнадцать пластинокъ Кинга — всѣ разной величины — составляли двѣнадцать полутоновъ октавы и четыре слѣдующіе вверхъ прибавочные полутоны.

3) **Металлъ**. Служилъ для изготовленія колоколовъ разныхъ величинъ. Колокола эти были слѣдующіе: *По-Чунгъ*, которымъ подавался знакъ того, что начинается музыка; *Те-Чунгъ*, которымъ маркировался ритмъ исполняемой вещи; *Пьенъ-Чунгъ*, шестнадцать маленькихъ колокольчиковъ, настроенныхъ подобно шестнадцати пластинкамъ Кинга и являвшихъ собою, вмѣстѣ взятые, инструментъ весьма схожій, по идеѣ устройства, съ Кингомъ.

4) **Пережженная Глина**. Изъ нея изготовлялся инструментъ, имѣвшій форму гусинаго яйца и напоминавшій, по идеѣ своей, извѣстный многимъ Окарино; пустой внутри, открытый съ одной стороны, откуда надо было вдувать въ него воздухъ, инструментъ съ другой стороны имѣлъ три отверстія въ формѣ маленькихъ треугольныхъ прорѣзовъ. Прорѣзы эти давали собою три тона, и кромѣ того на одномъ изъ боковъ имѣлись два подобные же отверстія для двухъ тоновъ.

---

(1) Прим. AMBROS „Gesch. d. Mus." I т. стр. 28 и д.

Всего вмѣстѣ имѣлось пять тоновъ древнѣйшей Китайской гаммы: *f*, *g*, *a*, *c*, *d*, судя по чему надо полагать что инструментъ этотъ, первообразъ Окарино, и былъ древнѣйшимъ изъ всѣхъ. (1)

5) **Дерево**. Изъ него дѣлались инструменты, котрые собственно говоря развѣ только у Китайцевъ могли являть собою категорію *музыкальныхъ* инструментовъ. Это *Оу*—инструментъ въ видѣ вырѣзаннаго тигра, по спинѣ котораго ударяли палочкой въ знакъ того, что музыка должна окончиться и *Чеу*—пустая внутри деревянная банка издававшая тупой звукъ отъ удара молоткомъ въ край стѣнки ея.

6) **Бамбукъ**. Изъ него дѣлались разныя флейты; *Io* называлась флейта съ тремя (впослѣдствіи съ шестью) отверзтіями; воздухъ вдувался въ нее по длинѣ (какъ въ нашемъ кларнетѣ). *Че*—флейта съ шестью отверстіями, расположенными по три съ каждаго конца; между ними имѣлось въ серединѣ седьмое отверстіе, посредствомъ котораго играющій вдувалъ въ инструментъ воздухъ. *Сіао*—флейта, напоминавшая собой Греческую флейту Пана, съ шестнадцатью тростниками разной длины, соединенными вмѣстѣ и, судя по нѣкоторымъ даннымъ, имѣвшимъ строй аналогичный съ шестнадцатью пластинками Кинга.

7) **Шелкъ**. Изъ него дѣлались струны инструмента, называвшагося *Кинъ*. Надъ плоской нижней декой, имѣвшей значеніе резонанса, навязывалось прежде 50, а потомъ, по инициативѣ Ченъ-Юнга, 25 струнъ; группами по пяти. Основаніемъ такой группировки по пяти струнъ, какъ надо полагать и основаніемъ пятитонной древнѣйшей гаммы послужили «пять главныхъ элементовъ природы», иначе говоря пять планетъ (Солнце и Луну Китайцы, въ общемъ числѣ, не считали). Кинъ имѣлъ футовъ до девяти длины и видомъ напоминалъ Арабскій *Канунъ*. Струны инструмента настраивались въ порядкѣ двѣнадцати полутоновъ; каждая струна имѣла свой отдѣльный колокъ, такъ что могла быть отдѣльно отъ другихъ настроиваема. Колки окрашивались группами по пяти въ разные цвѣта: синій, красный, желтый, бѣлый и черный. Кинъ совершенно исключительно былъ почитаемъ Китайцами. «Кто хочетъ играть на Кинѣ», говорилось обыкновенно, «тотъ долженъ отложить въ сторону страсти и пороки, долженъ но-

---

(1) Примѣч: Замѣчательно, что инструментъ этого типа, именно Окарино, существуетъ въ качествѣ «стариннаго» до сихъ поръ въ Юго-Западной Европѣ.

сить въ сердцѣ своемъ только добродѣтель, потому что иначе не извлечь ему изъ божественнаго инструмента надлежащихъ звуковъ». Несомнѣнно одно: Кинъ являлъ собою видъ музыкальнаго инструмента наиболѣе близкаго къ идеалу, какъ въ смыслѣ размѣровъ его звуковыхъ средствъ такъ и состороны качествъ нѣжнаго тона его. Игравшій становился возлѣ инструмента съ широкой его стороны, т. е. съ той стороны гдѣ натянуты были басовыя струны, и игралъ, защипывая струны пальцами, безъ какихъ бы то ни было приспособленій; самый инструментъ т. е. ящикъ съ резонансомъ и струнами держался на довольно высокихъ ножкахъ.

8) **Бутылочная тыква.** Изъ нея приготовлялся удивительный инструментъ *Ченъ* (1), стоящій между флейтой Пана и прототипомъ въ значительной степени уменьшеннаго церковнаго органа. Сама тыква представляла собою какъ бы воздуховой резервуаръ; надъ нею ставились 12 или 24 бамбуковыхъ тростинки, изъ которыхъ каждая оканчивалась у впускающаго воздухъ отверстія тыквы металлической пластинкой съ вырѣзаннымъ въ ней язычкомъ. Въ каждой такой трубкѣ тростника, прямо надъ самымъ язычкомъ было меленькое отверстіе и на эти-то отверстія играющій накладывалъ пальцы. Необходимый для игры воздухъ впускался въ тыкву самимъ играющимъ чрезъ вдуваніе его посредствомъ согнутой тростниковой трубки, утвержденной однимъ концомъ въ нижней части тыквы. Строй Ченга считался нормальнымъ и обязательнымъ для другихъ инструментовъ. Весьма характерною чертою Ченга, намекавшаго собою на будущій органъ, было то, что звукъ воспроизводился на немъ, какъ сказано выше, игрою пальцевъ, какъ-бы по клавишамъ, но безъ посредства таковыхъ.

Музыка, вообще говоря, почиталась у Китайцевъ искусствомъ священнымъ, и потому музыкальныя торжества, исполненія музыкальныхъ произведеній, связывались главнымъ образомъ съ какими нибудь празднествами. При этомъ пѣлись гимны, игрались ансамбльныя произведенія, исполнявшіяся оркестрами, смотря по характеру праздества.

По случаю дня рожденія императора, по случаю 15-го дня послѣ каждаго новолунія, по случаю наступленія времени полевыхъ работъ, бывали музыкальныя празднества. Въ послѣднемъ случаѣ даже самъ

---

(1) Примѣч. Циммнеръ. „Die Musik und die Musik Instrum.“ стр, 372.

императоръ принималъ въ нихъ участіе: въ одномъ изъ залъ дворца было организуемо пѣніе, сопровождаемое игрой оркестра, при чемъ пѣвцовъ почему то бывало непремѣнно двое, а инструменталистовъ обязательно двадцать восемь. Въ день новаго года бывали также организуемы музыкальныя исполненія, но уже въ другомъ залѣ дворца, болѣе парадномъ; въ день, когда воздавалась хвала Сыну Неба, гремѣли также всевозможные инструменты и раздавалось Китайское, отличающееся носовымъ характеромъ, пѣніе, и это уже въ самомъ обширномъ и богатомъ залѣ дворца, комнатѣ нарочно для этой цѣли предназначенной. Кромѣ того во время обѣда слушалъ императоръ подходящую для того музыку.

Изъ все этого видно, что музыку Китайцы любили, и что она составляла одинъ изъ необходимѣйшихъ элементовъ ихъ жизни, но рядомъ съ этимъ музыканты и пѣвцы не почитались у нихъ подобно тому, какъ это было напр. въ Греціи или Египтѣ. Занятіе музыкальнымъ искуствомъ, въ особенности занятіе виртуозной музыкой, вовсе не считалось необходимой принадлежностью образованія благороднорожденнаго Китайца; такъ что хотя самое искуство и чтилось, хотя оно и слыло «даромъ неба» ниспосланнымъ ради того, что оно можетъ «умиротворять и услаждать душу человѣка», но тѣмъ не менѣе представители искусства особеннымъ почетомъ у Китайцевъ не пользовались; напротивъ того, занятіе игрой на какомъ либо инструментѣ считалось у Китайцевъ скорѣе какъ бы принадлежностью бѣднѣйшаго и вообще сравнительно низшаго класса населенія. Если самъ императоръ, Сынъ Неба, свою милосердную любовь къ народу простиралъ до того, что онъ порою занимался виртуозною музыкой, то дѣлалъ это онъ прямо таки изъ милосердія и такъ сказать освящая тѣмъ самымъ искуство; да и сверхъ того игралъ онъ на особомъ инструментѣ, на томъ Ніо-Кингѣ, который былъ недоступенъ для обыкновенныхъ смертныхъ. Вмѣстѣ съ этимъ однако императоры считали своей обязанностью слѣдить за тѣмъ, чтобъ музыка, какъ одинъ изъ стимуловъ благосостоянія страны, процвѣтала въ государствѣ и чтобъ само искуство, какъ священный даръ небесъ, стояло нерушимо въ своей чистотѣ. Такъ императоръ Кангъ-Ги во время культивированія различныхъ реформъ въ подвластныхъ ему обширныхъ владѣніяхъ соз-

валъ между прочимъ цѣлый совѣтъ знатоковъ музыкальнаго дѣла, съ которыми и порѣшилъ составить списокъ инструментовъ, долженствовавшихъ быть въ употребленіи. Кромѣ тѣхъ инструментовъ, о которыхъ была рѣчь выше, въ списокъ этотъ вошло нѣсколько новыхъ, которые потому даже и называться стали инструментами новой династіи. Всѣхъ и старыхъ и новыхъ стало двадцать пять; Кингъ подвергся усовершенствованію, выдуманъ былъ подобный же инструментъ *Фангъ-Гіангъ*, въ которомъ вмѣсто каменныхъ пластинокъ были тонкія деревянныя. Между новыми инструментами видное мѣсто заняли *Кингъ-Чунгъ*, состоявшій изъ 16 колокольчиковъ настроенныхъ въ 16 Лю и въ которые ударялось деревяннымъ молоточкомъ, и *Юнъ-Ло*, инструментъ, состоявшій подобно Кингу изъ пластинокъ, но мѣдныхъ и числомъ только десять. Къ флейтамъ Іо, Че и Сіао прибавлена еще флейта—*Коанъ*, по виду своему и характеру тона напоминавшая скорѣе всего нашъ гобой. Различные барабаны и барабанчики остались по прежнему необходимымъ украшеніемъ всякаго ансамбля, но устройство нѣкоторыхъ изъ нихъ было усовершенствовано.

Японцы, заселявшіе съ незапамятныхъ временъ группу острововъ, сосѣднихъ съ Китаемъ, въ развитіи своего искусства вообще имѣли много общихъ чертъ съ своими сосѣдями, консервативно замкнувшими себя отъ всякихъ постороннихъ вліяній. Тотъ-же характеръ усидчиваго трудолюбія, и еще чуть-ли не большее чѣмъ у Китайцевъ отсутствіе фантазіи и способности опоэтизированья, тоже какъ у Китайцевъ, или еще болѣе, медленное развитіе искусства, медленное дохожденіе путемъ труда до результатовъ, которыхъ другія племена достигали гораздо быстрѣе, благодаря тому, что трудъ ихъ былъ освѣщенъ воображеніемъ, все заглядывавшемъ впередъ и впередъ. Музыка Японцевъ есть по существу дѣла повтореніе Китайской музыки; тоже какъ у Китайцевъ отношеніе къ искусству; даже приблизительно тѣже, или, покрайней мѣрѣ того же характера, инструменты.

Кинъ есть и у Японцевъ, только количество струнъ Японскаго Кина бѣднѣе чѣмъ у Китайскаго; назывался онъ у Японцевъ *Кото*. Такъ и отличались Кинъ-Кото отъ Ямато-Кото тѣмъ, что на послѣднемъ навязано было всего только шесть струнъ. Въ числѣ различныхъ флейтъ изъ дерева и изъ бамбука есть и у Японцевъ весьма старинный типъ инструмента съ мундштукомъ, напоминающаго нашъ гобой

явленіе опять таки анологичное съ Китайскимъ Коаномъ. Единственный струнный инструментъ, существовавшій у Японцевъ и почти невѣдомый у Китайцевъ, это-*Самизенъ*, нѣчто напоминающее то, чѣмъ была Арабская *Бива*. Инструментъ этотъ состоялъ изъ почти кубическаго небольшаго ящика (примѣрно въ одинъ кубич. футъ) безъ всякихъ отверзтій, съ прикрѣпленной къ нему въ видѣ грифа, изогнутой, длинной шейкой; струнъ на Самизенѣ было три; привязывались они наглухо на колкахъ, а на оконечности грифа укрѣплялись на винтахъ довольно первобытнаго устройства, при помощи которыхъ инструментъ и настроивался. Играли на Самизенѣ деревянной лопаточкой, посредствамъ которой играющій защипывалъ струны. Другой подобный инструментъ, существовавщій такъ-же у Японцевъ, назывался *Кокіу*, но на немъ играли нѣкоторымъ подобіемъ смычка съ конскимъ волосомъ. Кокіу играющій ставилъ себѣ между колѣнъ, такъ что нѣкоторымъ образомъ инструментъ этотъ являлъ собою нѣкое первобытное подобіе віоленчелля, понимая, разумѣется, въ данномъ случаѣ слово «подобіе» въ самомъ отдаленномъ смыслѣ ([1]). Оба эти инструмента, такъ же какъ и Арабская Бива, служили обыкновенно акомпаниментомъ пѣнію. Хотя Кокіу и Самизенъ въ качествѣ инструментовъ грифныхъ намекаютъ собою какъ будто на большее въ Японіи развитіе музыкальнаго искусства, чѣмъ у Китайцевъ, но это явленіе скорѣе случайное, ибо на самомъ то дѣлѣ главную роль по количеству и разнообразію видовъ играли и въ Японіи, какъ въ Китаѣ, барабаны и барабанчики всевозможныхъ формъ и величинъ, а также колокола и колокольчики. Чтобъ дать понятіе о томъ, какое вообще производитъ впечатлѣніе Китайскій и Японскій оркестръ на не Китайца и на не Японца, можно привести небольшой отрывокъ изъ письма Коцебу, въ которомъ онъ разсказываетъ о томъ, какую Японскую драму съ музыкой имѣлъ онъ случай слышать на праздникѣ, имѣвшимъ религіозное значеніе.

«Сама драма», пишетъ онъ «была безконечнымъ представленіемъ героически-любовнаго характера; главную суть дѣла составляли два принца, оспоривавшіе другъ у друга тронъ и общую имъ обоимъ возлюбленную»... И далѣе: «процессія начиналась Японцемъ несшимъ

([1]) Примѣч. Сколько помнится подобный инструментъ (Самизенъ, или Кокіу) имѣлся въ коллекціи покойнаго кн. Одоевскаго и чуть ли не отъ него поступилъ въ коллекцію Московской консерваторіи.

прекрасный вызолоченный зонтикъ, затѣмъ шли музыканты, игравшіе на флейтахъ и барабанахъ разныхъ формъ и величинъ, нѣкоторые изъ нихъ пѣли. Звучало все это до такой степени кошачей музыкой, что остается лишь удивляться какъ подобную музыку могутъ слушать и еще слушать съ видимымъ удовольствіемъ. Мнѣ разсказывали здѣсь, что когда больной умираетъ, то его семья и жрецъ поютъ нѣчто въ родѣ того что я слышалъ на праздникѣ. Такая же музыка раздается и тогда, когда трупъ несутъ для преданія его землѣ».

Все выше приведенное относится уже такъ сказать къ нашему времени по сравненіи съ тѣми тысячелѣтіями, которыя прожило Китайско-Японское искусство и въ теченіи которыхъ создавались, совершенствовались, шли впередъ въ своемъ развитіи типы Китайско-Японскаго оркестра; и тѣмъ не менѣе въ это позднѣйшее время общій характеръ оркестра и отдѣльно взятыхъ инструментовъ сохранился въ значительной степени схожимъ съ своимъ древнѣйшимъ первообразомъ. Такимъ образомъ выходитъ, что всѣ эти барабаны, колокола, колокольчики, простѣйшаго вида духовые инструменты, первобытные Самизенъ и Кокіу, весь этотъ оркестръ, по существу дѣла напоминающій собою все что угодно, кромѣ того, что мы привыкли понимать подъ именемъ оркестра, все это есть результатъ не одного тысячелѣтія, результатъ медленнаго, кропотливаго, безконечно длившагося развитія Китайско-Японскаго искусства. ([1]).

([1]) **Примѣчаніе:** Во избѣжаніе недоразумѣній не лишнимъ будетъ выяснить слѣдующее: принятыя въ настоящей книгѣ названія нотъ буквами латинскаго алфавита надлежитъ понимать какъ обычную нѣмецкую нотную номенклатуру, причемъ прописныя буквы — нижняя октава, а малыя — верхняя октава.

II

ИНДІЯ.

Музыка Индусовъ. — Музыкальный миѳъ Индіи. — Значеніе музыки въ древнѣйшія времена. — Риг-веда. — Индійская драма съ музыкой. — Почетъ, которымъ пользовались музыкальные инструменты. — Научно-музыкальныя сочиненія. — Рагавибгода. — Индійское ученіе о музыкѣ и система тоновъ и гаммъ. — Вина какъ важнѣйшій инструментъ Индусовъ. — Другіе струнные инструменты. — Инструменты ударные, деревянные духовые и мѣдные духовые.

Полнѣйшую противуположность Китаю съ его усидчивымъ, но тупымъ трудолюбіемъ, съ его вѣчнымъ жизненнымъ застоемъ, противуположность той сухой невысокаго уровня разсудочности, не простиравшейся у Китайцевъ за предѣлы, гдѣ требуется воображеніе, представляетъ собою племенная жизнь Индіи. Обрамленный съ сѣвера грандіозными горами съ ихъ недосягаемыми вершинами, съ другихъ сторонъ омываемый океаномъ, орошаемый цѣлой системой широко раскинувшихъ-

ся рѣкъ съ божественнымъ Гангомъ во главѣ, полуостровъ Индіи являлъ собою идеалъ древнеазіатской культуры. Насколько незатѣйливо относились къ природѣ и искуству Китайцы, на столько же племена, заселявшія полуостровъ Индіи, способны были облекать даже обыденныя сравнительно явленія въ образъ широкой фантазіи. Такъ оно было и въ искуствѣ. Въ то время какъ Китайцы усидчиво разработывали математическую—и то въ ихъ смыслѣ слова—сторону музыкальнаго искуства, Индусы видѣли въ музыкѣ не столько дѣло усидчивости и выкладокъ, сколько дѣло фантазіи, дѣло «не отъ міра сего». Признавая музыкальную науку, они считали ее необходимой лишь въ тѣхъ предѣлахъ, на сколько нужна она была, чтобъ выработать ихъ ученіе музыки; при этомъ даже и въ научную то сторону дѣла они вносили возможно большее количество элементовъ вдохновенія и поэзіи.

Ученіе музыки Индусовъ въ сущности есть одно изъ очень законченныхъ древнихъ ученій музыкальнаго искуства, но и въ немъ, какъ во всемъ другомъ, играетъ важнѣйшую роль фантазія и способность опоэтизировать даже дѣло сухихъ, повидимому, музыкально-математическихъ вычисленій. Музыка по Индійскому миѳу въ началѣ всѣхъ началъ есть дѣло божества. Саравасти жена Брамы впервые показала людямъ какъ надо играть на божественномъ инструментѣ, *Винѣ*, который затѣмъ попалъ въ руки обоготвореннаго музыканта Нареда. Нередъ именно и сдѣлался первымъ виртуозомъ; имъ начинаетъ искуство свое существованіе на землѣ. Пять главныхъ гаммъ выдумалъ своими пятью главами Магеда—Кризна, шестую гамму сочинила жена его Парбути. За тѣмъ самъ Брама, въ неисчерпаемой милости своей къ людямъ, показалъ имъ еще тридцать рагинитъ, тридцать гаммъ, которыя считались побочными по отношеніи къ шести главнымъ. Эти тридцать гаммъ имѣли представительницами своими тридцать нимфъ. Музыкѣ присвоена была дивная сила по понятію Индусовъ: Магеда и жена его Парбути, открывъ шесть главныхъ гаммъ, шесть рагъ, привели въ движеніе всю мертвую до тѣхъ поръ природу. Во времена Акбера одинъ пѣвецъ, Наикъ-Гобаулъ, «стоя по шею въ водахъ рѣки Джумны, былъ сожженъ огнемъ только благодаря тому, что онъ пѣлъ волшебно—могучую рагу». Музыкой, мелодіей, по мнѣнію Индусовъ, можно было вызвать изъ тучь дождь и громъ, можно было заставить солнце померкнуть, можно было вызвать затмѣніе. Одинъ изъ

пѣвцовъ Акбера, Міа-ту-зинъ, и сдѣлалъ именно это: «своимъ пѣніемъ заставилъ онъ солнце померкнуть, и долго стоялъ окруженный непроницаемой тьмою дворецъ властелина, долго, пока раздавались звуки чудодѣйственнаго пѣнія волшебной раги». Музыка имѣла силу одинаковую съ молитвой, жертвоприношеніемъ, пустынножительствомъ; наравнѣ съ ними она могла производить чудеса своей божественной силой. Изъ четырехъ главныхъ, принятыхъ Индусами, системъ тоновъ двѣ были изобрѣтены богами: одна—Исваромъ, другая—Ганумановъ; двѣ остальныя изобрѣтены людьми: одну изобрѣлъ Барата—Муни, изобрѣтатель также и Натака т. е. Индійской драмы съ музыкой и танцами; другую выдумалъ мудрецъ, одаренный божественной способностью провидѣнія, старецъ Калинатъ. Въ первоначальный, божественный періодъ существованія искуства, когда оно было еще достояніемъ боговъ, въ періодъ Кризны, было всѣхъ гаммъ шестнадцать тысячъ, такъ какъ столько было на землѣ Гопи (нимфъ—пастушекъ); нимфы Гопи были пастушками, пастухомъ былъ самъ богъ; каждая Гопи была возлюбленною бога пастуха, и каждая пѣла ему про свою любовь по особенной рагѣ (гаммѣ).

Во времена глубочайшей древности музыка различныхъ народовъ какъ то Китайцевъ, Египтянъ, Индусовъ, имѣла, собственно говоря, не мало общихъ чертъ, но подъ вліяніемъ дальнѣйшаго развитія племянной жизни у однихъ она пріобрѣтала новые элементы, получала яркія индивидуальныя черты, обогащалась въ своемъ развитіи, у другихъ—же какъ напр. у Китайцевъ, останавливалась на наивной первобытности, черты которой присущи Китайской музыки и до нашего времени. Насколько древне у Индусовъ дѣло развитія искуства вообще, а въ томъ числѣ и музыки, лучше всего даетъ понятіе то, что во времена самой отдаленной древности, во времена можно сказать доисторическія, въ Индіи уже были обширные, богатые города.

Уже въ то время у Индусовъ была музыка, стоявшая на извѣстной ступени развитія, были музыкальные инструменты, разумѣется по началу трубы и барабаны, которые въ особенности попадаются на тогдашнихъ изображеніяхъ; барабаны эти были разныхъ формъ и величинъ; были между ними мелкіе ручные, въ которые ударялось во время танцевъ на празднествахъ въ честь дня рожденія сына Дизарата,

были и крупные барабаны, гремѣвшіе во время праздничныхъ процессій вообще. Кромѣ такихъ простѣйшихъ инструментовъ былъ уже и сложный, струнный инструментъ, *Вина*, которому, какъ сказано выше приписывалось божественное происхожденіе и который слѣдовательно относится къ древнѣйшей эпохѣ—прежде чѣмъ люди выучились играть на Винѣ инструментъ былъ достояніемъ боговъ. Вина существуетъ въ Индіи и до сихъ поръ; до сихъ поръ она есть неотъемлемое достояніе браминовъ, Маратскихъ и Бенгальскихъ мудрецовъ, хранящихъ вѣковыя преданія сѣдой старины. Другой инструментъ, сохранившійся въ Индіи отъ древнѣйшихъ временъ, есть тимпаны, называемые тамъ *Памбе*, инструментъ составляющій въ наше время необходимое звено Европейскаго оркестра, а прежде бывшій принадлежностью Индійскихъ храмовъ, воздвигнутыхъ въ честь Виропатрина (сына Шивы).

Какъ на древнѣйшій памятникъ Индійской поэзіи и пѣнія можно указать на одну изъ Ведъ (Веда—книга молитвословій, гимновъ и пр.) именно на Риг—Веду, книгу хвалы, молитвъ, военныхъ пѣсней и побѣдныхъ гимновъ. Въ этой книгѣ при отдѣльныхъ памятникахъ поэзіи, въ ней собранныхъ, значились и имена жрецовъ и пѣвцовъ, слагавщихъ текстъ и музыку и исполнявшихъ ихъ на празднествахъ. При большихъ празднествахъ, связанныхъ съ жертвоприношеніями, бывали обязательно не только пѣніе но и танцы; такъ напр. оно бывало на праздникѣ Раза (торжество въ честь Вишну)—цѣлая древне Индостанская литургія, сохранившая свой характеръ и до нашего времени въ тѣхъ немногихъ углахъ Индостана, гдѣ не очень сильно коснулись коренной жизни или Европейскія вліянія, или вліянія могометанскаго ученія.

Существованіе драматическихъ представленій съ музыкой въ своеобразной, но уже вполнѣ сложившейся формѣ, какъ можно предполагать по нѣкоторымъ даннымъ, относится къ временамъ Буддистическаго царя Асока (до Рождества Христова). До сихъ поръ, такъ какъ подобная форма искуства есть изобрѣтеніе Барата—Муни, пѣвцы въ этихъ драматическихъ представленіяхъ называются въ однихъ мѣстахъ Баратами (въ Гузератѣ), а въ другихъ Батами (въ Рагапутрѣ). Одно изъ такихъ древнихъ представленій съ пѣніемъ есть идиллическая драма съ Музыкой «Гитаго — винда», въ которой разсказывается о любви Кризны къ Радѣ, при чемъ разсказъ перемѣшанъ съ пѣніемъ отдѣль-

ныхъ пѣсенъ любовно—идиллическаго содержанія и съ пѣніемъ хора. Подобно тому какъ греческая драма въ началѣ всѣхъ началъ произошла отъ Дифирамбы, празднества въ честь бога Діонисія (Вакха), такъ и въ Индіи первобытная драма матерьяломъ своимъ имѣла жизнь боговъ: Вишну и Кризны. Драма эта также какъ и въ Греціи была соединеніемъ поэзіи, музыки и танцевъ; для нея у Индусовъ имѣлось одно общее названіе *Натья* и *Натакъ*. (1)

Что музыка играла важную роль въ жизни племенъ заселявшихъ Индію, можетъ служить доказательствомъ то, что въ древнѣйшихъ огромныхъ храмахъ, воздвигнутыхъ въ честь наиболѣе важныхъ боговъ, какъ напр. храмъ въ Салзетѣ, были устроиваемы особыя музыкальныя галлереи, какъ можно судить по остаткамъ этого замѣчательнѣйшаго памятника древней архитектуры. Хорошо сдѣланные музыкальные инструменты, считались всегда въ Индіи драгоцѣннымъ пріобрѣтеніемъ; ими равно дорожилъ царь какъ и простой смертный. Когда напр. къ Акабару царю Арьяка были принесены богатые дары, то самое видное мѣсто въ числѣ подарковъ занимали роскошно исполненные музыкальные инструменты. (2) Поэты предпосылали къ своимъ произведеніямъ особыя предисловія, въ которыхъ значилось въ подробности, въ какой рагѣ слѣдуетъ исполнять пѣснопѣніе; не лишнее при этомъ будетъ указать на одну довольно типичную черту по этой части: поэтъ Ядева лучшимъ своимъ произведеніямъ присвоивалъ одну и туже, очевидно особенно имъ излюбленную, рагу. (3)

Когда Греки пришли въ ближайшее столкновеніе съ Индусами, они нашли у послѣднихъ музыку, стоявшей на степени совершенно необходимой принадлежности придворной жизни — такъ велико уже было тогда значеніе искусства въ Индіи. «Когда Царь охотился,» разказываетъ Курцій, «то гаремъ его поетъ пѣсни, когда царь возвращается съ охоты и за нимъ торжественно везутъ богатую добычу, состоящую частію изъ убитыхъ львовъ и пантеръ, частію изъ схваченныхъ живыми дикихъ звѣрей, совершается жертвоприношеніе и при этомъ опять раздаются пѣснопѣнія.»

---

(1) Примѣч. Пантомимный танецъ безъ пѣнія (балетъ въ нашемъ смыслѣ слова) назывался *Нритья*, а простой танецъ — *Нритта*

(2) Примѣч. LASSEN, T. 3, стр. 51.

(3) Примѣч. W, IONES. стр. 41. Яведа-авторъ «Гитаговинды».

Индусы усердно разработывали науку музыки, но только по своему, внося въ сухую теорію элементъ свойственной имъ фантазіи и способности опоэтизировать даже музыкально математическія исчисленія и выкладки. Можно указать на цѣлый рядъ крупныхъ памятниковъ музыкально-теоретической литературы жителей Индостана. Таковы напр. *Рага-Дерпанъ* (зеркало гаммъ), *Сунъитъ-Дерпанъ* (зеркало мелодій), *Рагавибгода* (ученіе о гаммахъ), книга написанная ученымъ, философомъ-музыкантомъ Зома, *Рагарнаве*, *Нарайянъ*, *Домадири*, *Паріатака* и др.

Книга Зома, Рагавибгода, была найдена въ Калькуттѣ Англійскимъ полковникомъ Поміеромъ. Въ первой, третьей и четвертой части этого объемистаго сочиненія изложена теорія тоновъ, ихъ раздѣленія, ихъ послѣдовательности, теорія гамъ, ихъ видоизмѣненія и указаны ихъ наименованія; вторая часть посвящена сполна подробному изложенію ученія о любимѣйшемъ, популярнѣйшемъ, самомъ уважаемомъ Индусами инструментѣ: *Вина* и игра на ней исчерпываетъ содержаніе этой части Рагавибгоды; въ ней имѣются и указанія на разные виды инструмента въ періодъ его древнѣйшаго существованія. Одна изъ частей Рагавибгоды состоитъ между прочимъ изъ огромнаго количества выписанныхъ въ видѣ примѣровъ мелодій. Все сочиненіе есть памятникъ очень отдаленнаго отъ насъ времени, и все оно сохранено весьма тщательно. Замѣчательнѣйшая черта его есть та, что изложеніе его стихотворное (¹). Можно себѣ поэтому представить насколько поэзія вообще была присуща древнимъ Индусамъ, если даже теоретическія музыкальныя сочиненія излагались въ стихотворной формѣ.

Нарайянъ, памятникъ открытой Вильямомъ Джонсомъ въ Бенайресѣ, также изложенъ стихами, такъ что очевидно стихотворное изложеніе научно-музыкальнаго сочиненія являлось фактомъ отнюдь не исключительнымъ; книга содержитъ въ себѣ ученіе о ритмикѣ (Ганапѣніе), ученіе объ инструментальной музыкѣ (Вадійя-игра на инструментахъ) и ученіе о представленіяхъ съ танцами (Нриттійя).

Въ основаніи всей Индійской музыки лежатъ семь главныхъ тоновъ, семь Свара; соединенные въ одинъ послѣдовательный рядъ они даютъ собою гамму, свара-грамма, или Септанъ (Септакъ-тоже), что собственно значитъ по санскритски семь (наша септима). Въ книгѣ

(1) Примѣч. W. IONES. стр. 19.

Пантча-Татрумъ (за 5 столѣтій до Р. Х.) сказано: «элементы, изъ которыхъ слагается пѣніе суть слѣдующіе; семь тоновъ, три порядка, слѣдовательно двадцать одинъ промежутокъ (1), сорокъдевять различныхъ счисленій продолжительности, три рода молчаній (2), шесть способовъ пѣнія, девять различныхъ строевъ, двадцать шесть колоритовъ, и наконецъ сорокъ положеній. Эти элементы составляютъ все то, что изучивъ сполна безошибочно, человѣкъ становится пѣвцомъ».

Семь тоновъ, повторенные въ трехъ октавахъ, даютъ дѣйствительно двадцать одинъ интервалъ, такъ оно выходитъ и по нашему; слѣдовательно натуральная діатоническая гамма, чуждая ухищреній въ родѣ Китайскихъ мужественныхъ и женственныхъ полутоновъ, была мало того извѣстна Индусамъ, но служила основаніемъ, на которомъ зиждилось ихъ ученіе о музыкѣ.

Большой цѣлый тонъ дѣлился на четыре четверти тона; такихъ тоновъ въ октавѣ было три: на первой, четвертой и пятой ступени діатонической гаммы. Три четверти тона составляли малый цѣлый тонъ; малыхъ цѣлыхъ тоновъ были два: на второй и шестой ступени гаммы. Двѣ четверти тона составляли полутонъ; въ Индійской гаммѣ полутоны помѣщались, какъ въ нашей современной, на третьей и седьмой ступеняхъ. Такимъ образомъ всѣхъ четверти тоновъ было: $(4\times3)+(3\times2)+(2\times2)=22$ четверти тона (22 Струтти по Индійски). Эти 22 струтти и составляли октаву діатонической гаммы. Слѣдовательно Индусы, располагая тѣми же что и мы семью тонами октавы, въ дробномъ исчисленіи долей тоновъ расходились съ Греками и съ нами, ибо ихъ семь тоновъ составляли 22 четверти тона, что въ ариѳметическомъ смыслѣ слова должно бы равняться одиннадцати полутонамъ а не двѣнадцати, которые имѣются въ октавѣ, и которые по существу дѣла, на практикѣ, признавали и Индусы, имѣя въ основаніи своей музыки туже діатоническую гамму и тѣже семь тоновъ, что и мы. При подобномъ дѣленіи тоновъ даже казалось бы не могли быть ясно, вѣрно, выдѣлены интервалы діатонической гаммы; но очевидно практика исправила то въ чемъ нѣсколько запуталась теорія и инстинкты богато одареннаго племени спасли его искуство отъ корен-

(1) **Примѣч.** Иначе говоря: семь тоновъ, три октавы слѣдовательно 21 интервалъ.

(2) **Примѣч.** Счисленія продолжительности—тактоисчисленія; роды молчанія-паузы; строи-тональности колориты-оттѣнки исполненія.

ной ошибки, въ которую оно могло быть вовлечено теоретическими измышленіями. Въ результатѣ вышло то, что не смотря на 22 (вмѣсто 24) струтти, законъ построенія Индійской основной гаммы есть нашъ законъ гаммы *Do-maj. (C-dur)*; но основной тонъ у Индусовъ былъ не *do* а *la*, такъ что въ сущности ихъ коренная гамма была равнозначуща въ интервальномъ отношеніи нашей гаммѣ *La-maj (A-dur)*. Тонъ *la* назывался *Сарга*, или *Садрьа*, (иногда просто: свара, что значитъ тонъ); остальные тоны по порядку слѣдованія тоновъ діатонической гаммы носили названія: *Рисхабба*, *Гандхава*, *Мадхьяма*, *Панхама*, *Дхайвата* и *Нисхадда*. Эти названія сокращались въ другія, имѣвшія нѣкоторое сходство по характеру съ нашими *do. re, mi* и т. д., а именно брались первые слоги каждаго названія и получалось: *са*, *ри*, *га*, *ма*, *па*, *дха*, *ни* (1). При повышеніяхъ даже на полтона тоны сохраняли у Индусовъ свои названія; такимъ образомъ *d*, если бы оно и обратилось въ *dis*, назывались бы все таки *ма*. При этомъ слѣдуетъ замѣтить что названія *са*, *ри*, *га* и пр. означали очевидно не самые тоны, а ступени діатонической гаммы, такъ что названія эти сохранялись и въ томъ случаѣ, если гамма начиналась съ *c*. Такъ покрайней мѣрѣ объясняетъ дѣло Амброзъ, одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ знатоковъ древней музыки. Повтореніе вышеуказанной гаммы во второй и третьей октавѣ давало ту систему тоновъ, которая рекомендована въ Пантча--Татрумъ и которая содержала въ себѣ двадцать одинъ интервалъ или три октавы (октава *Аштанъ* по Индусски).

Вина обнимала собою въ полутонахъ хроматически не всѣ три октавы вышеуказаннаго регистра; средства инструмента простирались отъ *A* до *h*, на двѣ октавы и одинъ тонъ. Въ книгѣ Зома имѣется указаніе изъ котораго видно, что четверти тона (струтти) не могли быть получаемы играющимъ на Винѣ и что струны этого инструмента не давали дѣленій мельче полутона.

(1) **Примѣч. Вся система семи тоновъ была такимъ образомъ слѣдующая:**

По наш:	*a*	*h*	*cis*	*d*	*e*	*fis*	*gis*	*a*
По Инд:	*са*	*ри*	*га*	*ма*	*па*	*дха*	*ни*	*са*

1/4 1/4 1/4 1/4	1/4 1/4 1/4	1/4 1/4	1/4 1/4 1/4 1/4	1/4 1/4 1/4 1/4	1/4 1/4 1/4	1/4 1/4	и такъ далѣе; Всего 22 струтти.
4 струтти Большой цѣл. тонъ	3 стр. Мал. цѣл. тонъ.	2 стр. полу-тонъ.	4 стр. Бол. цѣл. тонъ.	4 стр. Бол. цѣл. тонъ.	3 стр. мал. цѣл. тонъ.	2 стр. полу тонъ.	

При такомъ множествѣ гаммъ, какъ упомянутые выше 16,000 легендарныхъ гаммъ по числу нимфъ-пастушекъ, понятно, что всѣ эти гаммы не только не могли войти во всеобщее употребленіе, но даже и не могли существовать въ натурѣ; большинство ихъ несомнѣнно существовало лишь въ воображеніи, являло собою лишь музыкальный миѳъ, на практикѣ же примѣнялись къ дѣлу лишь тѣ, которыхъ законъ построенія имѣлъ въ своемъ основаніи истинныя, или хотя бы приблизительно истинныя начала, что нибудь хоть сколько нибудь подходящее къ понятію о діатонической, или иной какой нибудь гаммѣ. Естественно что 16,000 гаммъ не могли имѣть каждая даже хотя бы сколько нибудь приближающагося къ естественному закона построенія, ибо изъ семи тоновъ, взявъ при томъ всѣ подробности полутонной и четвертитонной системы большихъ и малыхъ цѣлыхъ тоновъ и пр. все же невозможно ни при какихъ комбинаціяхъ создать столь невѣроятное количество гаммныхъ порядковъ, а тѣмъ болѣе гаммы эти примѣнить къ практикѣ. Но что гаммъ было много, это не подлежитъ сомнѣнію. Въ книгѣ Зома значится, что «посредствомъ темперизаціи можно получить 960 гаммъ, которыя въ свою очередь посредствомъ различныхъ способовъ изложенія и разнаго рода колоризаціи обращаются изъ 960 въ безчисленное множество, какъ волны въ морѣ;» но пересчитаны въ Рагавибгодѣ на самомъ дѣлѣ и снабжены указаніями только 36 такихъ видоизмѣненій, а объяснены изъ нихъ подробно двадцать три; разумѣется и это огромная масса по сравненіи съ нашими двумя гаммами, одной мажорной и одной минорной, транспонированныхъ хотя бы и въ двѣнадцать тональностей каждая, огромная, такъ какъ конечно каждую изъ гаммъ, отличающуюся яснымъ, точнымъ закономъ построенія, можно было также транспонировать по числу полутоновъ октавы двѣнадцать разъ.

Гаммы Индусовъ были основаніемъ, на которомъ зиждились мелодіи ихъ пѣснопѣній; каждая пѣсня слагалась въ области извѣстной гаммы, изъ ея тоновъ, съ ея основнымъ тономъ во главѣ. Собранныя Индійскія мелодіи, за исключеніемъ двухъ изъ которыхъ одна даетъ впечатлѣніе чего то средняго между *a-mol* и *c-dur*, а другая построена не то въ *g-dur*, не то въ *e-mol*, служатъ доказательствомъ толь-

ко что высказаннаго положенія (¹). Кромѣ этихъ двухъ мелодій остальныя всѣ построены весьма явственно въ извѣстныхъ гаммахъ; понятно, что пройдя сквозь редакцію музыкально-образованныхъ лицъ, имѣвшихъ дѣло съ этими мелодіями, они невольно пріобрѣли характеръ мажорной, или минорной законченности. При этомъ характерной чертой мелодій является преобладаніе мажорнаго склада: на двадцать восемь мелодій мажорнаго характера приходится только четыре мелодіи характера минорнаго и кромѣ того имѣется не много такихъ, которыя имѣютъ въ средней части *minore*, какъ бы контрастирующій съ мажорною основной частью мелодіи. Чаще попадающіяся гаммы, на которыхъ построены эти мелодіи, имѣютъ характеръ *G-dur, C-dur D-dur, A-dur*, первыя двѣ въ особенности; характеръ *F-dur*, встрѣчается только одинъ разъ.

Между музыкальными инструментами Индусовъ первое мѣсто занимаетъ Вина. Игра на этомъ инструментѣ пользовалась въ Индіи особеннымъ уваженіемъ. Многіе совершенно ошибочно полагаютъ, что Вина — инструментъ, намекающій собой на Греческую лиру; основаніемъ этому взгляду послужило, надо полагать, то обстоятельство, что Плиній и Павзаній называютъ въ своихъ сочиненіяхъ Вину «Лирой Индусовъ», очевидно намекая этимъ не на родъ и устройство инструмента. а на его значеніе и популярность. На самомъ дѣлѣ этотъ чисто Индійскій инструментъ ни по своему устройству, ни по характеру, ни даже по тому, какъ на немъ играли, не напоминалъ собою Греческую Лиру. Если на что нибудь намекаетъ Вина, то это скорѣе всего на гитару или даже на лютню. Вина есть инструментъ съ грифомъ, что уже кореннымъ образомъ отличаетъ ее отъ Лиры; самый корпусъ Вины длиною до трехъ съ половиною футъ имѣлъ нѣсколько сплюснутую цилиндреческую форму и дѣлался или изъ крупнаго тросника, или изъ бомбуковаго пустаго въ срединѣ ствола; къ корпусу присоединялся грифъ длиною до 20 и свыше этого дюймовъ и въ два слишкомъ дюйма ширины. Вдоль корпуса и грифа были расположены девятнадцать кобылокъ, надъ которыми и протянуты были струны; послѣдняя такого рода подставка имѣла значеніе того на чемъ укрѣплялись струны; она была вышиной болѣе чѣмъ въ одинъ дюймъ, тогда какъ на-

(¹) Примѣч. Въ капитальномъ трудѣ АМБРОЗА, „Geschichte der Musik" (томъ I, и стр. 58 и далѣе приведено по части Индійскихъ мелодій многое весьма интересное. (см. прилож).

чало струны въ томъ мѣстѣ, гдѣ она укрѣплялась на колкѣ, и гдѣ она слѣдовательно настроивалась, не возвышалась надъ грифомъ и на $^7/_8$ дюйма, такимъ образомъ струны лежали нѣсколько покато по направленію отъ мѣста укрѣпленія ихъ къ колкамъ. Кобылки, изображавшія собою дѣленіе грифа, слѣдовательно интервалы, не были укрѣплены, какъ это напр. есть въ устройствѣ перевязей на грифѣ гитары, а укрѣплялись самимъ играющимъ посредствомъ воска, при чемъ вѣрность интерваловъ гарантировалась лишь его умѣньемъ и слухомъ. Размѣщались они на разстояніи полутоновъ, такъ что играющій имѣлъ въ своемъ распоряженіи хроматическую гамму и только въ верхнемъ регистрѣ не доставало ему двухъ полутоновъ, которые однако, хотя и безъ посредства интервальныхъ кобылокъ, Индусы виртуозы добывали изъ инструмента. Струны Вины были всѣ металическія, числомъ ихъ было семь. Изъ нихъ четыре именно вторая, третья, четвертая и пятая лежали надъ кобылками, прочія же возвышались надъ грифомъ просто. Шестая и седьмая струны были стальныя, прочіе пять—-изъ желтой мѣди. Главную роль играли струны *d* и *A* (третья, четвертая). Средства инструмента были въ сущности довольно богаты: двѣ октавы и одинъ тонъ въ хроматическомъ порядкѣ, потому что какъ сказано выше два недостающіе тона *g* и *b* игрались искусными виртуозами на тѣхъ же мѣстахъ, гдѣ слѣдовало брать *fis* и *a*, для чего играющій нажималъ струну настолько дальше чѣмъ слѣдовало, насколько это надобилось, чтобъ получить недостающій полутонъ. Резонансъ инструмента устроивался изъ двухъ выдолбленыхъ тыквъ дюймовъ въ 15 діаметромъ каждая; тыквы эти имѣли съ внѣшнихъ концовъ по отверстію величиной въ 5 дюймовъ, другими же концами прикрѣплялись снизу къ инструменту, каждая съ соотвѣтствующей стороны. Играющій становился на колѣна и клалъ инструментъ такимъ образомъ, чтобъ начало грифа плотно ложилось на лѣвое плечо, при чемъ резонансная тыква, ближайшая къ колкамъ лежала за плечемъ, другой же конецъ инструмента съ другой резонансной тыквой лежалъ у праваго колѣна; слѣдовательно весь инструментъ держался въ наклонномъ положеніи. Все это конечно было очень сложно, сопряжено съ неудобствами, но въ сущности оно напоминало способъ игры на инструментахъ изъ семейства гитаръ. Первый и второй пальцы правой руки были вооружены ме-

таллическими наперстками, которые съ внѣшней стороны имѣли каждый по изогнутому острію для защипыванія струнъ; этотъ способъ игры напоминаетъ въ свою очередь нѣчто изъ современнаго виртуознаго дѣла, а именно игру на цитрѣ. Всѣ удары по струнамъ или, правильнѣе говоря, защипыванья струнъ производились правой рукой за исключеніемъ немногихъ, выпадавшихъ на долю лѣвой руки; лѣвая же рука, работавшая на грифѣ, играла собственно ту же роль, какую исполняетъ она въ игрѣ на гитарѣ. Тонъ Вины полный и очень мягкій; струны инструмента издаютъ пріятный чистый звукъ, чему повѣрить тѣмъ легче, что извѣстно, что струны Вины металлическія. Вообще говоря Вина — инструментъ, болѣе удобный для исполненія медленныхъ, меланхолическихъ, мечтательныхъ комбинацій, и если онъ игралъ иногда роль совершенно противуположную, то этимъ онъ обязанъ лишь тому, что Индійскіе виртуозы обладали въ игрѣ на Винѣ огромною техникою. Вина существуетъ и до сихъ поръ и еще въ прошломъ столѣтіи напр. имѣлся замѣчательный виртуозъ Дживанъ-Схахъ, игра котораго на Винѣ была знаменита въ предѣлахъ весьма обширнаго района (¹).

Кромѣ Вины Индусы имѣли и еще струнные инструменты, родъ которыхъ обличаетъ то, что положеніе виртуозной музыки въ Индіи было весьма высокое. *Раванастронъ*—родъ трехструнной скрипки, у которой вмѣсто отверстій на декѣ, имѣющихся на нашей скрипкѣ, были прорѣзаны продолговатыя дыры; струны этого инструмента дѣлались изъ шелка, а играли по нимъ посредствомъ смычка, разумѣется простѣйшаго, по сравненіи съ теперешнимъ смычкомъ, устройства. Раванстронъ особенно популяренъ былъ въ Бенгаліи. *Магуди*—родъ гитары, инструментъ довольно схожій съ Арабскимъ Танбуромъ.

Какъ у всѣхъ древневосточныхъ народовъ процентъ духовыхъ и ударныхъ инструментовъ у Индусовъ былъ гораздо значительнѣе процента струнныхъ инструментовъ. Такимъ образомъ извѣстны слѣдующіе инструменты Индусовъ (²).

Барабанъ *Удукай*, употреблявшійся исключительно въ храмахъ; *Нагаръ*—родъ деревянныхъ тимпановъ; *Доле* — продолговатый барабанъ, очень походившій по формѣ и устройству на Египетскій воен-

(¹) Примѣч: Описаніе Вины, какъ инструмента, заимствовано у Амброза.

(²) Прим. SONNERAT. Voyage aux Indes orientales. 1782 г. т. 1, стр. 178.

ный барабанъ; популярный даже и въ наше время *Тамтамъ*, нашедшій себѣ мѣсто и въ современномъ Европейскомъ оркестрѣ. Танцы Девадази (баядерокъ) сопровождались именно барабаномъ Доле, Виной и Тамтамомъ, а также разными флейтами и колокольчиками; при этомъ нельзя не замѣтить что меланхолическій тонъ Вины долженъ былъ очень красиво контрастировать съ вакхически-яркими звуками остальныхъ инструментовъ подобнаго оркестра, дававшихъ собою рѣзкій ритмъ и силу всему цѣлому. Духовые инструменты имѣлись въ видѣ множества флейтъ разныхъ величинъ и видовъ: *Нагассаранъ*, *Карна*, *Отоу*, *Биланъ*, *Турти*, *Талъ* и другіе; послѣдній инструментъ служилъ исключительно къ тому, чтобы его рѣзкій тонъ маркировалъ собою ритмъ танца. Одинъ изъ самыхъ древнихъ видовъ флейтъ *Базарея* имѣла семь отверстій и настолько легко издавала тоны, что на ней играли островитяне Индіи носомъ. Флейта *Тумери* употребительна и до сихъ поръ въ Деконѣ; она состоитъ изъ двухъ трубокъ бамбуковаго тростника, высовывающихся изъ пустой тыквы, которая служитъ какъ бы воздуховымъ резервуаромъ инструмента. Кромѣ флейтъ Индусы имѣли и мѣдные духовые инструменты. *Таре*—родъ тромбона съ глухимъ, мрачнымъ тономъ; инструментъ этотъ употреблялся исключительно при похоронныхъ процессіяхъ. *Бури*, *Тутаре*, *Комбоу*—трубы разныхъ родовъ, употреблявшіяся главнымъ образомъ для военныхъ цѣлей. Такъ что вообще говоря составъ Индійскаго оркестра или правильнѣе говоря музыкальныя средства Индусовъ, результаты выработанные жизнью племенъ заселявшихъ Индію, были очень богаты, даже сравнивая ихъ не съ одними только бѣдными музыкальными средствами сосѣдняго съ Индіей Китая.

III

ЕГИПЕТЪ.

Музыка Египтянъ.—Египетское ученіе о музыкѣ и инструменты.—Значеніе музыки въ жизни Египтянъ.—Послѣдній періодъ существованія древняго Египетскаго искуства.

Въ сѣверо-восточной Африкѣ, вдоль большей части теченія Нила, въ «Черной землѣ», какъ называли эту страну и греки и мѣстное населеніе, заполнявшее собой огромное пространство Нильской долины, находимъ мы искусство, жизнь котораго представляла собою нѣчто сложившееся въ довольно законченныя формы уже въ то время, когда напр. Греція переживала еще миѳическій періодъ своего существованія. Отъ этихъ временъ, отдѣленныхъ отъ насъ длиннымъ рядомъ столѣтій, осталось много памятниковъ, какъ нельзя болѣе говорящихъ въ пользу дѣйствительнаго развитія искусства въ странѣ фараоновъ.

До Французской экспедиціи въ 1798 г. Египетъ былъ сказачно-дивной страной, свѣденія о которой почерпались только изъ немногихъ, сравнительно неточныхъ, разсказовъ путешественниковъ позднѣй-

шаго періода и изъ разсказовъ древнихъ писателей какъ напр. Діодора и Геродота. Но съ легкой руки французовъ менѣе чѣмъ въ одно столѣтіе Египетъ почти до самыхъ истоковъ Нила начали посѣщать все чаще и чаще любознательные туристы-ученые; его пирамиды, остатки грандіозныхъ построекъ, гробницы, испещренныя надписями, гіероглифами, все это стало какъ бы живой книгой, въ которой люди нашего вѣка начали читать давнее прошлое, исторію прежнихъ населеній Нильской долины, а вмѣстѣ съ тѣмъ и исторію ихъ искусства. Цоколи оставшихся обломковъ коллонъ, подножія обелисковъ, гробницы фараоновъ и внутренніе покои пирамидъ, все это сохранило на себѣ рисунки и гіероглифическія надписи, по которымъ оказалось возможнымъ опредѣлить многое даже и кромѣ уясненія себѣ къ какому времени относятся эти памятники своеобразнаго Египетскаго искусства. Между разными изображеніями на гробницахъ, стѣнахъ и пр. было открыто не мало и такихъ, которыя какъ нельзя яснѣе указывали на степень развитія музыкальнаго искусства въ древнемъ Египтѣ. Такъ напр. на огромномъ обелискѣ, перевезенномъ въ Римъ, Бурней нашелъ между изображеніями и изображеніе музыкальнаго инструмента, имѣющаго видъ лютни или мандолины (1). При раскопкахъ, производившихся въ Египетскихъ Ѳивахъ, на одной изъ гробницъ нашли изображенія крупныхъ, довольно многострунныхъ, арфъ. Въ подобныхъ случаяхъ одно искусство служитъ какъ бы зеркаломъ, въ которомъ отражается жизнь другаго искусства; покрытыя рисунками и гіероглифами остатки древнѣйшихъ Египетскихъ сооруженій даютъ собою такія указанія на развитіе музыкальнаго искусства въ древнемъ Египтѣ, противъ которыхъ безсильны были бы возраженія. И не только жизнь могучихъ фараоновъ, строителей колоссальныхъ храмовъ и дворцовъ, развалины которыхъ въ позднѣйшія вѣка приводили въ изумленіе путешественниковъ, разсказана въ гіероглифахъ покрывающихъ гробницы и въ изображеніяхъ, сохранившихся на стѣнахъ, но и жизнь частныхъ людей того времени отразилась до нѣкоторыхъ мелочей въ изображеніяхъ на остаткахъ тѣхъ стѣнъ внутри которыхъ люди эти были погребены (2). Тамъ так-

(1) Примѣч. AMBROS Gesch. d. Mus. т. I, стр. 137. Обелискъ этотъ—Trinita de Monti Бурней сравниваетъ инструментъ съ Неаполитанской «Cala ‹inne». Изображенія подобнаго же инструмента открыто и на стѣнѣ гробницы Рамзеса III.

(2) Примѣч. AMBROS Gesch. d. Mus. т. I, стр. 138.

же какъ въ царскихъ гробницахъ попадаются изображенія арфъ разныхъ формъ и величинъ, отъ небольшихъ, ручныхъ, до такихъ, которыя вышиной почти достигали человѣческаго роста и отъ простыхъ до роскошно украшенныхъ разными орнаментами. Можно видѣть изображенія нѣсколькихъ видовъ лиръ, гитаръ и мандолинъ, изображенія простыхъ и многотрубныхъ флейтъ и наконецъ изображенія цѣлыхъ хоровъ поющихъ мужчинъ и женщинъ. Судя по другимъ указаніямъ, по сочиненіямъ древнихъ писателей, также видно, что музыка вообще играла видную роль въ жизни Египтянъ. Музыкой сопровождались жертвоприношенія, танцы, похороны; при дворѣ фараоновъ видное значеніе имѣли музыканты виртуозы; хорошіе пѣвцы были одними изъ приближенныхъ къ трону людей. Словомъ всѣ указанія отъ пирамидъ и гробницъ фараоновъ, и гробницъ частныхъ людей до сочиненій такихъ писателей какъ Діодоръ и Геродотъ, одинаково много даютъ въ пользу того мнѣнія, что музыкальное искусство, а въ особенности виртуозная музыка, какъ напр. пѣніе, игра на разныхъ инструментахъ, достигли въ древнемъ Египтѣ высокой степени развитія; къ инструментальной музыкѣ это относится даже чуть ли не болѣе всего—фактъ весьма характерный въ томъ смыслѣ слова, что вообще развитіе инструментальной музыки всегда характеризуетъ сравнительно большее развитіе художественной племянной жизни, ибо все же жизнь музыкальнаго искусства въ ея первоначальной фазѣ развитія выясняется всегда въ преобладаніи музыки вокальной, что и вполнѣ естественно: первый инструментъ, съ которымъ имѣетъ человѣкъ дѣло, есть конечно человѣческій голосъ, а затѣмъ уже идутъ инструменты изобрѣтенные человѣческимъ умомъ, и непремѣнно по началу духовые деревянные, ударные, далѣе духовые мѣдные и струнные. Разъ сдѣлавъ уже небольшое отступленіе отъ разсказа о музыкѣ древняго Египта, нелишнимъ будетъ добавить и слѣдующее относительно значенія для исторіи положенія въ той, или другой странѣ инструментальной музыки. Оно удивительно характеризуетъ развитіе племянной художественной жизни. Такъ напр. племя, дошедшее въ музыкальной культурѣ до струнныхъ инструментовъ несомнѣнно развитѣе въ музыкальномъ отношеніи племени, культивирующаго главнымъ образомъ инструменты деревянные духовые и ударные; далѣе: племя, доразвившееся до малострунныхъ инструментовъ грифнаго семейства, ушло да-

дѣе въ своемъ развитіи племени, культивирующаго лишь многострунныя арфы и т. п. Такимъ образомъ арабы съ ихъ трехъструнными скрипками, строго говоря, были далѣе всѣхъ племенъ по части музыкальнаго развитія въ дѣлѣ виртуозной музыки: додуматься до возможности получать многіе тоны изъ малаго и малострунного инструмента, да еще при посредствѣ грифа и смычка хотя бы въ его первичномъ родѣ устройства, есть нѣчто гораздо большее, чѣмъ додуматься до многострунного инструмента, въ которомъ играющій имѣетъ столько тоновъ, сколько имѣется струнъ. Строго говоря даже и въ грифныхъ инструментахъ есть тонкое различіе характеризующее развитіе племени; такъ напр. инструменты семейства лютнь (игра посредствомъ защипыванья струнъ) непремѣнно предшествуютъ инструментамъ смычковымъ. Но возвратимся къ Египетской музыкѣ.

По увѣренію Платона Египтяне относятъ начало существованія своей музыки къ временамъ глубочайшей древности. Подобно тому, какъ исторія фараоновъ начинается съ миѳическихъ разсказовъ о царяхъ—богахъ, такъ и начало музыкальнаго искусства имѣетъ во главѣ своей богиню Изиду. Какъ даръ боговъ музыка считалась у Египтянъ искусствомъ способнымъ вносить въ жизнь человѣка чисто божескіе элементы свѣта и радости; она способна была утолять печали возбуждать храбрость, и настолько же способна была умиротворять, успокоивать волнующееся воображеніе человѣка. Мелодіи древняго Египта если вѣрить сообщенію Платона, носили на себѣ характеръ крайней типичности; въ нихъ рельефно отражалась всегда задача пѣвца и каждый разъ изображалось какое нибудь душевное движеніе. Конечно этому указанію не надо придавать того значенія, какое придаемъ мы теперь выраженію «пластичная музыка», но во всякомъ случаѣ въ приведенномъ выше мнѣніи Платона сказывается очень многое уже потому самому, что писатель какъ онъ не могъ бросать свои слова на вѣтеръ, не могъ относиться съ уваженіемъ къ тому, что не было достойно уваженія въ тогдашнемъ смыслѣ слова; не мѣшаетъ отчасти при этомъ вспомнить и то, что во времена Платона музыка въ Греціи уже играла весьма видную роль, достигла значительнаго развитія, стала такъ сказать необходимымъ элементомъ племенной жизни. Слѣдовательно Платонъ имѣлъ въ своемъ отечествѣ полную возможность создать

себѣ извѣстный масштабъ музыкальныхъ требованій, примѣняясь къ которому хотя бы приблизительно, могъ вполнѣ уяснить себѣ истинныя качества Египетской музыки и истинное положеніе ея въ общемъ строѣ художественной жизни тогдашняго міра.

Геродотъ разсказываетъ между прочимъ (*), что музыка у Египтянъ была искуствомъ настолько развитымъ и многообразнымъ, что коренные жители Нильской долины, не нуждаясь въ музыкѣ иноземной, вовсе не допускали ея у себя, имѣя возможность вполнѣ довольствоваться своей собственной. Черта эта весьма характерна. Это—особенный видъ жизненной замкнутости, проистекавшей у древнихъ Египтянъ скорѣе изъ сознанія своей собственной, художественной силы, чѣмъ изъ простой способности къ консервативному застою, лежавшей и лежащей по нынѣ въ основаніи замкнутости жизни Китая. Чрезвычайное изумленіе возбуждаетъ въ Геродотѣ слышанная имъ во время путешествія по Египту грустная меланхолическая пѣсня-*плачъ*, схожая съ «плачемъ Линоса», столь извѣстнымъ въ древней Греціи и извѣстнымъ какъ нѣчто Греческо-самостоятельное; эту Египетскую пѣсню-плачъ Геродотъ называетъ «*пѣсней Манероса*».

«Египтяне имѣютъ», говоритъ Геродотъ, «между другими удивительными пѣснями одну, которую впрочемъ поютъ также и въ Финикіи, и на островѣ Кипрѣ, и у многихъ другихъ народовъ—вездѣ подъ разными названіями. Пѣсня эта очень схожа, схожа почти до тождественности съ тѣмъ, что извѣстно въ Греціи подъ именемъ *плача Линоса*. Я удивлялся многому въ Египтѣ, но ничто не поразило меня такъ какъ эта пѣсня. Откуда могли Египтяне взять этотъ *плачъ*—задача, которую разрѣшить тѣмъ болѣе трудно, что *плачъ* этотъ, судя по всему, есть одна изъ древнѣйшихъ пѣсенъ и слѣдовательно пѣсенъ едва-ли могшихъ явиться откуда нибудь извнѣ. Тѣмъ же самымъ, чѣмъ былъ нашъ Линосъ, былъ Манеросъ у Египтянъ, и въ исторіи того и другаго есть даже очень много общаго; Манеросъ Египтянъ былъ единственнымъ сыномъ перваго Египетскаго Царя; его то ранняя смерть и оплакивается въ грустной пѣснѣ».

Древніе писатели, разсказывая о древнѣйшемъ періодѣ существова-

---

(*) Примѣч. Геродотъ II. 19.

нія Египетской музыки, разумѣется облекали свои разсказы до извѣстной степени въ греческую форму миѳа; иногда даже выходило, что какъ будто Египетская музыка имѣетъ накоторую связь съ греческой. Напр. Діодоръ говоритъ о томъ, что богъ Озирисъ былъ большой любитель музыки и что всегда его сопровождали поющія дѣвушки, и за тѣмъ прибавляетъ, что подобныя дѣвушки сопровождали также и греческаго Аполлона и что онѣ назывались у Грековъ Музами. Легенда объ открытіи лиры носитъ на себѣ по этому также характеръ Греческаго миѳа. У Египтянъ по этой легендѣ былъ, какъ и у Грековъ свой Гермесъ (изобрѣтатель Лиры въ Греціи). Разъ, переплывая Нилъ, онъ замѣтилъ на берегу мертвую черепаху; изсохшія жилы животнаго, натянутыя между костями и щитками, издавали странные, грустные звуки. Прислушавшись къ этому новому для него явленію, Египетскій Гермесъ пришелъ къ мысли о возможности сдѣлать музыкальный инструментъ, въ которомъ между дугами изъ черепашьихъ щитковъ были бы натянуты струны. Изъ этого вышла лира Египтянъ. Вся легенда весьма схожа съ тѣмъ что разсказывается объ изобрѣтеніи Греческой лиры, и потому очевидно, что она не Египетская, а позднѣйшая греческая. Египетскаго Тота, бога мудрости, покровителя жреческой науки, Греческій разсказъ мѣшаетъ въ данномъ случаѣ съ Гермесомъ. По чисто Египетской легендѣ именно отъ Тота ведетъ вообще свое начало всякое человѣческое знаніе и мудрость; и въ числѣ сорока двухъ книгъ жреческой мудрости находятся и двѣ книги пѣвцовъ и пѣнія» ([1]). Въ пользу того мнѣнія, что Египетская лира не была изобрѣтена такимъ путемъ, какъ гласитъ вышеприведенная Греческая о ней легенда, очень много говоритъ и то, что Египетская лира была совершенно иная чѣмъ Греческая, тогда какъ судя по легендѣ, обѣ должны были бы имѣть приблизительно одну и ту же форму. Черепаха и вся исторія о ней очевидно не причемъ, такъ какъ Египетская лира вовсе не имѣла той изогнутой формы двухъ щитковъ или двухъ роговъ, какъ Греческая, а была просто четырехъугольной деревянной рамкой, внутри которой натягивались струны. Именно такою, по крайней мѣрѣ, является она на всѣхъ изображеніяхъ,

([1]) Примѣч. Тоту приписывается и изобрѣтеніе первыхъ письменъ, какъ и многія другія первыя проявленія человѣческаго разума и человѣческой мудрости (*Діодоръ*. I. 16).

дошедшихъ до нашего времени, и никогда въ формѣ Греческой лиры. Что же кажется Гермеса—Тота, изобрѣтателя лиры, то ему приписываетъ Діодоръ вообще изобрѣтеніе музыки и даже говоритъ о немъ, что уже особенно изумительно, какъ объ учителѣ гармоніи и природы тоновъ. Что разумѣетъ тутъ Діодоръ подъ «гармоніей» сказать тѣмъ болѣе трудно, что гармонія въ томъ смыслѣ слова, какъ мы ее понимаемъ, хотя бы въ простѣйшемъ ея видѣ, не могла конечно быть достояніемъ столь глубокой Египетской древности и была художественнымъ продуктомъ временъ отдѣленныхъ многими вѣками и даже тысячалѣтіями отъ того времени, о которомъ идетъ рѣчь. По Діодору древнѣйшая лира Тота была трехъструнная по числу Египетскихъ трехъ временъ года,—нижняя струна была символомъ зимы, вторая — символомъ весны, верхняя — символомъ лѣта; иначе говоря три струны соотвѣтствовали временамъ воды, зелени и жатвы (такъ дѣлился годъ Египтянъ) (¹).

Изобрѣтеніе флейты Греки приписываютъ отчасти также Египтянамъ (а именно богъ Озирисъ считается изобрѣтателемъ). Такъ, или иначе, но инструментъ существовалъ уже въ древнѣйшій періодъ развитія въ Египтѣ музыкальнаго искусства; указанія на него попадаются уже во времена 4-ой династіи фараоновъ. Настолько же стара и Египетская арфа—прелестнѣйшій изъ инструментовъ глубокой древности. Изобрѣтеніе арфы не безъ основанія можно приписывать также Египтянамъ, такъ какъ въ древнемъ Индостанѣ и Китаѣ инструментъ этотъ былъ неизвѣстенъ.

Діо-Кассій говоритъ, что и у Египтянъ какъ у Грековъ музыкальные тоны имѣли до нѣкоторой степени астрономическое значеніе и соотвѣтствовали семи днямъ недѣли и семи планетамъ. Собственно говоря семидневняя недѣля есть счисленіе Вавилонокое а не Египетское, но что касается семи планетъ, то вѣрно что уже въ древнѣйшія времена Египтянамъ были извѣстны семь планетъ, считая въ томъ числѣ солнце и луну. Очень правдоподобно будетъ поэтому предположить, что по связи вообще, какъ это было у многихъ древнихъ народовъ, музыкальной символики съ символикой астрономиче-

(¹) Примѣч. Rôth. I стр. 151.

ской, Египтянамъ не была неизвѣстна и семитонная система, т. е. діатоническая гамма. Подобное предположеніе подтверждается и тѣмъ, что по египетскому счисленію самый глубокій тонъ гаммы относится къ самому высокому ея тону, какъ относится разстояніе самой отдаленной отъ земли планеты (Сатурна по ученію Египтянъ) къ разстоянію самой близкой (Луны). Настолько велика была связь музыкальной символики съ астрономическою, настолько много было въ музыкальныхъ законахъ, по понятію Египтянъ, мистически—астрономическаго, если такъ можно выразиться! Понятно, что знавшіе семь планетъ Египтяне, должны были знать и семь тоновъ діатонической гаммы.

Говоря вообще о Египетской музыкѣ, приходится болѣе всего руководствоваться тѣми изображеніями, которыя попадаются во множествѣ на остаткахъ стѣнъ древнихъ гробницъ, на внутреннихъ стѣнахъ пирамидъ и пр. По этимъ изображеніямъ можно читать какъ по книгѣ разсказъ о томъ, каковы были музыкальные инструменты древняго Египта, при какихъ случаяхъ употреблялись въ дѣло тѣ, или другіе, инструменты, вообще какое значеніе имѣла тогда музыка въ жизни человѣка. Такъ напр. на одной изъ гробницъ въ Мемфисѣ (1)—въ гробницѣ этой погребено было тѣло Имаи, одного изъ главныхъ жрецовъ Мемфисскаго храма — хорошо сохранившіеся изображенія и гіероглифы даютъ собою цѣлую картину, далеко не лишенную значенія для исторіи музыки древняго Египта.

По обычаю Египтянъ похороны вообще, и похороны кого либо изъ жрецовъ въ особенности, всегда сопровождались музыкой, танцами, жертвоприношеніями. Изображенія гробницы Имаи служатъ очевидно подробнымъ изображеніемъ того, что происходило на похоронахъ. Колѣнопреклоненный арфистъ играетъ обѣими руками на крупнаго колибра арфѣ, обладающей восьмью струнами; противъ него стоитъ пѣвецъ, приложившій руку къ правому уху, —положеніе, котораго придерживались въ интересахъ того, чтобъ яснѣе слышать акомпанирующій инструментъ. Близь пѣвца помѣщается шесть поющихъ-же женщинъ, стоящихъ и, по сохранившемуся до нашего времени восточному обычаю, хлопающихъ ладонями, иначе говоря, отбивающихъ ритмъ исполняемой

---

(1) Примѣч. AMBROS. Gesch. d. Mus. т. I. стр. 143.

мелодіи. Далѣе трое мужчинъ пляшутъ, равномѣрно и одинъ параллельно съ другимъ, поднимая руки и ноги; четвертый же мужчина, очевидно танцоръ—солистъ, стоитъ въ такой позѣ какъ будто собирается начать быстро вертѣться. Гіероглифическія надписи, имѣющіяся возлѣ фигуръ, поясняютъ значеніе каждой изъ нихъ. Въ другой гробницѣ той-же мѣстности изображены два колѣнопреклоненные арфиста и пѣвецъ съ рукой приложенной къ уху; но здѣсь имѣется еще кромѣ того флейтистъ. На третьей гробницѣ одинъ арфистъ акомпанируетъ двумъ флейтистамъ, изъ которыхъ одинъ играетъ на длинной флейтѣ, другой—на короткой. Всѣ эти гробницы принадлежитъ къ одной и той-же эпохѣ и эпохѣ очень древней, а именно ко времени царствованія 4-ой династіи. Древность первой изъ нихъ можно даже опредѣлить съ весьма приблизительной точностью: Имаи былъ однимъ изъ верховныхъ жрецовъ временъ Хеопса, построителя высочайшихъ пирамидъ.

По изображеніямъ, о которыхъ только что шла рѣчь, можно судить, къ какой глубокой древности относится существованіе въ Египтѣ арфы и флейтъ разныхъ величинъ и видовъ; по надписямъ же, сохранившимся на гробницахъ можно судить о томъ,какую роль играли музыка и музыканты въ жизни Египтянъ и какимъ почетомъ пользовались при дворахъ фараоновъ служители искусства. На гробницѣ одного изъ придворныхъ пѣвцовъ напр. надпись гласитъ слѣдующее:

Верховный пѣвецъ услаждавшій душу
и сердце своего повелителя дивнымъ
пѣніемъ . . . .

далѣе текстъ стертъ на столько, что его нельзя было прослѣдить, и за симъ опять:

Пророкъ Нефера, пророкъ Авихиса: Ата (1).

Подобныя же надписи можно читать и на другихъ гробницахъ. Тамъ попадаются выраженія: «пѣвецъ повелителя міра», или «великій пѣвецъ Фараона».

---

(1) Примѣч. BRAGSCH. Reiseberichte aus Aegipten. 37.

Семьи пѣвцовъ, у которыхъ искусство пѣнія передавалось изъ рода въ родъ, отъ поколѣнія къ поколѣнію, почти обоготворялись; изображенія выдающихся пѣвцовъ ставились въ храмахъ; похороны нѣкоторыхъ изъ нихъ, въ особенности прославившихся своимъ пѣніемъ виртуозовъ, сопровождались царственной роскошью и множествомъ церемоній. Такъ напр. на гробницѣ верховнаго пѣвца Меріанъ-Зутенъ (значитъ: любимецъ царя), находящейся въ Египетскихъ Өивахъ ([1]), кромѣ рисунковъ имѣются скульптурныя украшенія, барельефы, что дѣлалось сравнительно въ очень рѣдкихъ случаяхъ. Изображены тамъ колѣнопреклоненный пѣвецъ и сзади него двѣ пѣвицы; поютъ они хвалебный гимнъ покойнику и текстъ этого гимна изображается въ надписи сдѣланной тутъ же: значится тамъ: «какъ солнца восходъ было твое появленіе! Послѣдній день твоей жизни былъ днемъ скорби для насъ!»

Есть много указаній на то, что музыка была необходимой принадлежностью не только похоронъ и жертвоприношеній, вообще не только явленій, имѣвшихъ такъ сказать общественный характеръ, но и необходимымъ элементомъ частной, даже домашней жизни. Подтвержденіемъ высказаннаго можетъ служить найденное изображеніе сцены изъ частной жизни. Изображена благородно-рожденная Египтянка: она сидитъ, окруженная прислужницами, одѣвающими ее въ роскошныя одежды, а возлѣ играютъ арфистъ и арфистка и поютъ три пѣвицы, хлопающія по обыкновенію въ ладоши; словомъ изображеніе даетъ понятіе объ самомъ домашнемъ концертѣ, какой только можно себѣ представить, о концертѣ имѣющемъ мѣсто при туалетѣ знатной женщины, когда приближенныя ея, должно полагать, стараются развлечь ее музыкой. Настолько-то глубоко вошла музыка въ Египетскую жизнь вообще, что даже самыя мелкія обыденныя явленія частной жизни способны были сопровождаться музыкой. Нечего уже говорить о томъ, что явленія общественныя, хотя бы и не настолько какъ похороны и жертвоприношенія, сопровождаемы были музыкой. Когда къ знатному Египтянину сбирались гости—музыка являлась необходимостью. На одномъ изображеніи того же времени, какъ вышепомянутое, видны двѣ колѣнопреклоненныя арфистки, мужчина и женщина съ гитарами, женщина

(1) Примѣч. AMBROS. Gech. d. Mus. 144.

съ маленькимъ барабаномъ и двѣ пѣвицы: все это встрѣчаетъ музыкою входящихъ гостей.

На всѣхъ этихъ изображеніяхъ главную роль играютъ арфы и флейты, изъ чего можно сдѣлать выводъ, что арфа и флейты—инструменты древнѣйшей эпохи и притомъ инструменты, пользовавшіеся въ глубокой древности исключительной популярностью. Во времена IV-ой династіи арфа была уже не трехъструнною и форма ея, оставаясь въ общихъ чертахъ довольно простою, нѣсколько видоизмѣнилась: инструментъ сталъ имѣть видъ изогнутыхъ дугъ, между которыми навязывалось уже шесть струнъ. Къ этому же приблизительно времени относится и существованіе гитары и инструментовъ намекающихъ видомъ на лютню или на мандолину; во время IV-ой династіи эта семья инструментовъ является уже почти на столько же выработанною какъ и арфа. Общее названіе инструментовъ этой семьи было „*Набла*", отъ чего и произошло Еврейское названіе „*Небель*" и Римское „*Наблiумъ*" (1). Изображеніе инструментовъ подобнаго вида попадаются уже въ гробницахъ временъ IV-ой династіи, и попадаются даже въ ряду гіероглифическихъ знаковъ, что служитъ явнымъ доказательствомъ того, что существованіе самыхъ инструментовъ относится даже къ болѣе древней эпохѣ.

Справедливость впрочемъ требуетъ сказать, что все таки среди изображеній временъ IV ой династіи гитары и лютни попадаются не настолько часто какъ арфы; очевидно послѣдняя продолжала оставаться инструментомъ наиболѣе популярнымъ. Что касается лиры, то она пріобрѣла популярность приблизительно лишь къ временамъ XVIII-ой династіи, хотя правда можно находить изображеніе этаго инструмента и на гробницахъ болѣе ранней эпохи, даже напр. на гробницахъ временъ XII-ой династіи, гдѣ лира попадается, но очень рѣдко.

Вообще говоря, едва ли можно считать лиру продуктомъ чисто-Египетской художественной жизни; чуть ли не вѣрнѣе будетъ предположить, что она явилась въ Египетъ извнѣ. Самое древнее изображеніе лиры имѣется въ гробницѣ нѣкоего Негера, жившаго во времена XII-ой династіи.

Флейты у Египтянъ были разныхъ видовъ: длинная, прямая флейта,

(1) Примѣч. AMBROS. Gech. d. Mus. T. I. 150.

называвшаяся *Мамъ* или *Мемъ;* длинная, согнутая флейта-*Себи;* двойная флейта, состоявшая изъ двухъ прямыхъ, которыя впрочемъ не соединялись вмѣстѣ; играли на двойной флейтѣ держа въ каждой рукѣ по одному флейтному стволу, снабженному каждый отдѣльнымъ мундштукомъ. Дѣлались флейты не изъ тростника, а изъ дерева, покрайней мѣрѣ въ большинствѣ случаевъ; на это указываютъ и два замѣчательныя по своей рѣдкости экземпляра древнѣйшей Египетской флейты, хранящіеся во Флорентійскомъ музеѣ.

На одной изъ гробницъ найдено было изображеніе оригинальнѣйшаго иструмента, имѣющаго видъ бутылки; на немъ играетъ какъ на трубѣ мужчина, возлѣ котораго изображенъ пѣвецъ; играющій очевидно акомпанируетъ пѣнію. Объ инструментѣ этомъ не сохранилось рѣшительно ничего для исторіи и подобныхъ изображеній на другихъ гробницахъ находимо не было. Судя по виду самой гробницы и по изображеніямъ на ней, оно относится къ эпохѣ болѣе древней чѣмъ времена IV-ой династіи, такъ что весьма возможно предположить въ вышеуказанномъ инструментѣ происхожденіе даже болѣе древнее чѣмъ происхожденіе флейты. Что касается Египетской мѣдной трубы, то она играла роль въ области военной музыки, а собственно для Египетскаго искусства едва ли имѣла какое либо особое значеніе. Изображенія ея попапаются настолько рѣдко, что не будетъ невозможнымъ предположить, что мѣдная труба у Египтянъ употреблялась въ дѣло, какъ напр. было въ древней Греціи, лишь на войнѣ, быть можетъ какъ средство призыва къ оружію, или съ иною цѣлью. Ударные инструменты Египта весьма многообразны. Были у Египтянъ ручные тимпаны, совершенно круглые, напоминающіе собою по виду тамбуринъ; были тимпаны четырехъугольные съ натянутой надъ кожею струной; были тимпаны схожіе съ Арабскими т. е. напоминающіе наши теперешніе. Сверхъ того были разныхъ видовъ барабаны и барабанчики, изъ которыхъ весьма замѣчательный экземпляръ имѣется въ Парижѣ въ Луврскомъ музеѣ; барабанъ этотъ имѣетъ форму усѣченнаго съ обоихъ концовъ яйца; носили его на перевязи, такъ что обѣими руками можно было ударять въ обѣ плоскости инструмента; плоскости эти представляли собою пространство туго-затянутое очень толстой кожей. Судя по малой величинѣ инструмента и толщинѣ натянутой въ немъ кожи, онъ долженъ былъ имѣть туповато-мягкій тонъ.

Весьма характерной чертой Египетской музыки является слѣдующее: обыкновенно инстументы группировались по возможности такъ, чтобъ имѣть нѣсколько инструментовъ одного и того же семейства. Судя по изображеніямъ, употреблялись въ дѣло и двѣ арфы, и три, и четыре, и даже больше. На одной гробницѣ напр. оказались изображенія восьми флейтистовъ, играющихъ на флейтахъ одного и того же вида. Пѣнію акомпанировали обыкновенно арфы и флейты, но попадаются и изображенія однихъ пѣвцовъ, поющихъ безъ акомпанимента. Бывало очевидно и такъ, что самъ арфистъ, или сама арфистка пѣли, акомпанируя себѣ на арфѣ.

Вопросъ о томъ, каковы были произведенія древнихъ Египтянъ, всѣ эти пѣснопѣнія и акомпаниметы къ нимъ, точно также какъ и вопросъ о томъ, играли ли въ Египетскомъ оркестрѣ напр. арфисты или флейтисты, всѣ одно и то же, или каждый инструментъ однородной семьи имѣлъ свою партію—разрѣшить едва ли возможно; вмѣстѣ съ этимъ трудно разумѣется было бы рѣшить и то, лежали ли въ основаніи Египетской музыки унисонъ и октава какъ у другихъ древнихъ восточныхъ народовъ или были какіе нибудь, хотя бы слабые зачатки гармоніи. Вѣрнѣе разумѣется предположить, что на этотъ счетъ Египтяне не являли собою исключенія изъ общаго правила, и что древній Египетъ въ этомъ отношеніи не ушелъ впередъ за предѣлы того, что было общимъ явленіемъ всего древняго міра. Все, что сказано выше о Египетской музыкѣ, можно читать по изображеніямъ, сохранившимся отъ эпохъ различной древности. дѣйствительныхъ же памятниковъ Египетскаго музыкальнаго искусства нельзя найдти ни гдѣ, ни даже въ трудахъ Діодора и Геродота. Такимъ образомъ до нашего времени не дошло, напр. ничего о Египетскихъ мотивахъ, о томъ какъ мотивы эти нотировались, и вообще даже нотировались-ли они. Судя по тому, насколько широкое значеніе въ жизни играла у Египтянъ музыка, можно предположить не безъ основанія, что музыкальное искуство и со стороны не только виртуозной, но и всякой другой, стояло въ Египтѣ отнюдь не на низкой ступени развитія, принимая это конечно по сравненію съ положеніемъ его въ жизни другихъ народовъ до христіанской эры.

Судя по словамъ Діо-Кассія, Египетскій тетрахордъ состоялъ изъ черырехъ тоновъ слѣдующихъ одинъ за другимъ въ томъ же порядкѣ

какъ и у Грековъ. Кварта играла видную роль, такъ что вмѣсто круга квинтъ, Египтяне имѣли кругъ квартъ, что въ сущности одно и тоже, ибо, считая наши квинты не въ ихъ настоящемъ а въ опрокинутомъ видѣ, мы и получаемъ именно кругъ квартъ. Число четыре было священное, мистическое число; оно происходило отъ четырехъ-ипостаснаго начала божества и потому то лежало и въ основаніи музыки (кварта, тетрахордъ), и въ основаніи архитектуры (четырехъ-угольная форма пирамидъ, обелисковъ и пр.).

Очень возможно предположить, что Греція именно отъ Египта получила нѣкоторыя основанія своего музыкальнаго ученія, какъ-то тетрахордъ и все то, въ чемъ число четыре играетъ такую роль. Вообще нѣкоторое вліяніе Египта кое гдѣ проглядываетъ въ Греческомъ ученіи о музыкѣ; такъ напр. между вопросами и отвѣтами Пиѳагорейскаго катихизиса попадаются и такіе, отъ которыхъ вѣетъ положительно Египетской жреческой наукой съ ея страннымъ, непонятнымъ для нашего времени, мистическимъ характеромъ (1).

Когда Александръ Македонскій покорилъ Персію, Египетъ подпалъ также подъ власть Македоніи. При раздѣлѣ обширныхъ Македонскихъ владѣній Египетъ достался Птоломеямъ. Близь моря, въ самыхъ выгодныхъ условіяхъ началъ свое существованіе новый городъ (Александрія), который благодаря мѣстнымъ условіямъ разростался быстро и скоро сдѣлался центромъ Греческихъ вліяній на жизнь Египта. При болѣе и болѣе частыхъ соприкосновеніяхъ съ Греціей, въ Египтѣ, или правильнѣе говоря въ Александріи, а оттуда уже по Египту, началъ вырабатываться Греческій складъ образованія, Греческое отношеніе къ жизни и къ искусству. Понятно, что такое положеніе дѣла не могло пройдти безслѣдно для музыки. Александрійскій оркестръ есть нѣчто уже иное чѣмъ то, что можно видѣть изображеннымъ на древне-Египетскихъ гробницахъ. Такъ напр. одинъ изъ Птоломеевъ для празднества собираетъ нѣсколько сотъ инструменталистовъ и столько же пѣвцовъ и пѣвицъ; все это прямо намекаетъ собою на то, что было въ Македоніи и Греціи въ блестящій періодъ ея существованія. Къ музыкѣ стали относиться съ Греческой точки зрѣнія; лира сдѣла-

(1) Примѣч. «Что такое красота?» — Кросота есть гармонія. «Что такое гармонія?» — Міровое все и т. д. AMBROS. Gesch. d. Mus. I. 170.

лась любимымъ инструментомъ. Прежняя арфа съ прежней Египетской пѣсней, по всей вѣроятности и съ прежней жреческой мудростью и мистицизмомъ, отошли мало по малу въ область прошлаго. Мемфисъ опустѣлъ, и тамъ, гдѣ когда то властвовали могучіе фараоны, гдѣ воздвигаемы были колоссы-пирамиды и обелиски, гдѣ одна роскошнѣе другой ставились когда-то гробницы верховныхъ жрецовъ, тамъ начали властвовать полу-Греки, полу-Македоняне Птоломеи, тамъ новые начала наложили на все свое вліяніе.

Этимъ собственно и заканчивается самостоятельное племенное существованіе Египта и его искуства. Не много прошло съ тѣхъ поръ времени—и Греція, а вмѣстѣ съ ней и Египетъ, какъ и весь почти тогдашній міръ, утонули въ области могучихъ захватовъ Рима при посредствѣ Римскихъ завоеваній. Все обратилось въ Римскія провинціи. Египетскіе Изида и Озирисъ такъ сказать переселились въ Римъ —въ одно время вскорѣ послѣ покоренія Египта эта божественная пара была даже въ Римѣ въ большой модѣ: рисовались изображенія Изиды, воздвигались храмы богинѣ и пр. Вмѣстѣ съ богами перешли въ Римъ и нѣкоторые стимулы Египетской жизни и Египетскаго искусства; но и эти не многія проявленія незамѣтно, хотя и довольно скоро, стерлись съ лица земли, утонули въ бурномъ потокѣ жизни тогдашняго могучаго, міроваго Рима.

IV.

АРАБСКАЯ МУЗЫКА.

Значеніе Арабской музыкальной культуры для искусства вообще.— Арабскіе ученые въ области музыкознанія.—Основанія Арабской теоріи музыки.—Арабскія гаммы.—Исключительный періодъ развитія теоретическихъ знаній въ области Арабскаго искусства.—Арабская инструментальная музыка и инструменты.

Однимъ изъ видныхъ представителей восточной культуры и восточнаго искусства надлежитъ считать Арабское племя; скажемъ даже болѣе того: племя это является чуть ли не самымъ выдающимся носителемъ того и другаго. Магометанство, возникшее именно въ средѣ Арабскаго племени, не мало способствовало тому значенію, какое имѣло племя это въ исторіи человѣческой культуры. Съ мечемъ въ рукахъ, во время оно, воодушевленное до послѣднихъ предѣловъ горячимъ, поэтическимъ ученіемъ Магомета, Арабское племя прошло весь сѣверный Египетъ, сѣверное побережье Африки, и внесло свою культуру даже въ предѣлы югозападной Европы, водворившись прочной ногой въ Испаніи. Послѣ долгой борьбы, длившейся вѣками, пришлое племя было правда стерто мѣстнымъ кореннымъ населеніемъ, но эти вѣка не прошли безслѣдно для южной Европы: многое осталось ей въ память о прежнихъ вліяніяхъ мусульманской культуры. Алгамбра и вся восточная роскошь

легендъ извѣстной части Испаніи, характеръ старинныхъ національныхъ мелодій, все это дѣло не вымершихъ до сего времени мавританскихъ вліяній. Оригинальныя постройки Каиро и преданія сѣверныхъ жителей Африки опять таки носятъ на себѣ тотъ же характеръ вдохновенныхъ завоевателей.

При дворѣ Гакема II въ Толедо (X вѣкъ) образовалось цѣлое ученое общество, нѣкоторое подобіе академіи, цѣлію которой было собираніе и изученіе древне-Арабскихъ памятниковъ искусства. Многое перешло отъ Арабовъ къ Европейскимъ Христіанскимъ народамъ и чрезъ посредство кореннаго населенія Испаніи, и съ дальняго востока, занесенное крестоносцами, возвращавшимися въ родныя страны изъ дальняго путешествія. Если не всѣми главными прототипами нашихъ музыкальныхъ инструментовъ, то ужъ во всякомъ случаѣ нѣкоторыми главнѣйшими изъ нихъ, мы обязаны именно Арабамъ. Искусство музыки выработалось у Арабовъ въ удивительныя по своей своеобразности формы, и теоретическія знанія ихъ стояли отнюдь не на менѣе высокой ступени, чѣмъ у Грековъ. Единственно, чѣмъ рѣзко отличалась Арабская музыкальная теорія, это—обиліе широкой фантазіи ее характеризовавшей; научныя истины мѣшались у Арабовъ невольно съ легендами самаго поэтическаго характера, такъ что и теорія музыки, какъ ихъ Коранъ, на ряду съ дѣйствительными, такъ сказать философскими истиннами, содержитъ въ себѣ не мало такого, что отразилось и въ величайшемъ циклѣ Арабскихъ сказокъ-легендъ.

Прежніе писатели приписывали Арабамъ даже большее число открытій въ области музыки, чѣмъ это слѣдовало. Такъ напр. Поллуксъ находитъ что Монохордъ есть дѣло изобрѣтенія Арабовъ, тогда какъ фактъ въ наше время совершенно выясненный, что Монохордъ есть инструментъ, изобрѣтенный Пиѳагоромъ для его опытовъ и изслѣдованій надъ законами взаимнаго отношенія тоновъ. Тотъ же писатель приписываетъ Арабамъ и изобрѣтеніе *Кануна*, говороря что это есть Арабскій инструментъ только заимствованный у Арабовъ Греками. Съ другой стороны нельзя не сказать, что многіе музыкальные инструменты, существовавшіе и нынѣ существующіе, ведутъ свое начало отъ Арабовъ. Такъ Ассирійская *Пандура* (по другимъ *Бандура*), имѣла свой первообразъ въ одномъ изъ Арабскихъ инструментовъ, называвшемся *Дамбуръ*

или *Тамбуръ* (¹). Очень можетъ быть даже что и само Ассирійское название «Пандура» есть только перестановка согласныхъ звуковъ въ названіи «Данбуръ». Впослѣдствіи инструментъ этотъ перешелъ и въ Грецію, гдѣ почти до нашего времени сохранился онъ очень похожимъ на свой древній первообразъ; у Грековъ назывался онъ *Игитали*, и, нѣсколько видоизмѣненный, извѣстенъ до нашего времени подъ именемъ *Севури*. Арабская флейта въ блестящій періодъ существованія Греціи была тамъ не только извѣстна, но даже пользовалась особымъ почетомъ; существовало даже выраженіе въ Греческомъ языкѣ «Арабскій флейтистъ», употреблявшееся исключительно въ похвальномъ смыслѣ слова. Начало этого явленія Зеновій находитъ въ томъ, что Грекамъ было не безъизвѣстно, на сколько хорошо играли на флейтѣ Арабскіе виртуозы. Кстати сказать, виртуозами этими были главнымъ образомъ пастухи; въ то время, когда они стерегли по ночамъ стада, отъ заката солнца до восхода, очередовались они въ игрѣ на флейтѣ, такъ что близь Арабскихъ стадъ можно было по цѣлымъ ночамъ слышать мягкіе, ласкающіе звуки флейты.

Значеніе музыки въ сферахъ придворной жизни и вообще въ высшихъ сферахъ Арабской жизни было выдающееся. Недаромъ напр. существуетъ преданіе о томъ, какъ великій музыкантъ Исхмъ-Дэль-Масгули своей игрой на лютнѣ умиротворялъ калифа Гарунъ-аль-Рашида въ моменты такого гнѣва, что къ повелителю правовѣрныхъ никто не смѣлъ подступиться. Багдадъ, судя по тому, что разсказываетъ Ибнъ-Холдунъ, былъ музыкальнымъ центромъ; въ немъ жило все выдающееся въ виртуозномъ отношеніи, что только можно было услышать на востокѣ. Занятіе музыкой составляло самое любимое времяпрепровожденіе образованнаго общества; вездѣ гдѣ собиралось нѣсколько образованныхъ людей, можно было слушать музыку. Во времена правленія династіи Абассидовъ по словамъ того же Ибнъ-Холдуна, благодаря великимъ представителямъ искусства какъ Ибрагимъ-Мегди, Ибрагимъ-Моссули, сынъ послѣдняго Исхакъ-Гамадъ, музыка достигла чрезвычайной высоты развитія. Какъ представителей развитія самой науки музыки у Арабовъ можно назвать также очень многихъ. Въ VIII-мъ столѣтіи Халилъ написалъ «книгу тоновъ», сочиненіе, представляющее подробный

¹) Примѣч. AMBROS. Gesch. d. M. I. 81.

научно-музыкальный трактатъ. Позднѣе Эль-Кинди написалъ шесть сочиненій о музыкѣ, а именно: «О музыкальномъ сочиненіи», «о тонахъ», «о ритмѣ», «о музыкальныхъ инструментахъ», «о музыкальномъ сопровожденіи пѣнія» и «общій взглядъ на музыку какъ искусство». Ученикъ его Ахметъ-бенъ-Магометъ (умеръ въ 899 г.) оставилъ послѣ себя «большую» и «малую» книги о музыкѣ, и кромѣ того «научное изслѣдованіе о музыкѣ». Въ Арабскомъ смыслѣ слова полное изученіе музыки есть дѣло самыхъ великихъ мудрецовъ; по этому лучшіе философы посвящали многіе годы своей жизнедѣятельности изученію музыкальныхъ законовъ. Кромѣ вышеупомянутыхъ ученыхъ можно назвать еще другихъ, которые внесли свои труды въ общее дѣло развитія науки музыки у Арабовъ. Ѳабидъ-бенъ-Корра (умеръ въ 900 г.), Абу-Бекръ-ибнъ-Бадше (умеръ въ 918 г.), Ибнолъ-Хейземъ (умеръ въ 1038 г.). Послѣдній есть авторъ трактата «о дѣйствіи музыки на души животныхъ». Альфараби—одинъ изъ выдающихся мыслителей своего времени, и прославившійся какъ музыкальный теоретикъ Шаффединъ. Въ послѣдствіи дѣло развитія теоретической музыки у Арабовъ дошло до того, что напр. въ Каиро, въ 1334 г. знаменитый знатокъ древней музыки Магометъ-бенъ-Исса-бенъ-Ассахъ читалъ публичныя лекціи «о музыкѣ», привлекавшія множество слушателей; онъ же написалъ и сочиненіе «о будущемъ значеніи науки тоновъ».

Теорія музыки у Арабовъ выработала отчасти загадочные результаты. Лежитъ ли въ основаніи Арабской гаммы обще-Азіатскій характеръ, тотъ что лежитъ отчасти и въ древне-Греческихъ гаммахъ, или это есть результатъ чисто Арабскаго взгляда на дѣло, и отъ Арабовъ оно перешло уже мало по малу къ другимъ племенамъ—сказать было бы трудно; но фактъ остается тотъ, что древнѣйшая Арабская гамма тождественна съ одной изъ древнѣйшихъ Греческихъ гаммъ, именно съ Гипофригійской гаммой, на которой дѣйствительно болѣе чѣмъ на другихъ замѣтенъ обще-Азіатскій характеръ. Это есть наша натуральная діатоническая гамма съ однимъ лишь измѣненіемъ: второй полутонъ помѣщается между шестой и седьмой ступенями, а не между седьмой и восьмой, какъ это есть у нашей діатанической гаммы. Такимъ образомъ въ отличіе отъ нашего порядка *do, re, mi, fa, sol, la, si, do* порядокъ Арабской древнѣйшей гаммы (и Гипофригійской тоже) будетъ:

do, re, mi, fa, sol, la, si bemol, do. Въ строгомъ смыслѣ слова это есть гамма *fa mag*, начатая не съ основнаго тона, а съ пятой ступени.

Арабская теорія дѣлитъ эту гамму на двѣ группы изъ которыхъ одна (въ четыре тона) есть въ сущности Греческій тетрахордъ, другая (въ пять тоновъ)—Греческій пентахордъ; иное дѣленіе таково: каждая группа, взятая отдѣльно, представляетъ собою тетрахордъ, такъ что послѣдній тонъ перваго тетрахорда есть первый тонъ втораго тетрахорда. (построеніе по связной системѣ). Въ послѣднемъ случаѣ продолженіе гаммы вверхъ даетъ возможность получить другія подобныя этой гаммы, т. е. получить другіе тоны и полутоны, другія тональности по правильному квинтовому кругу. Взявъ такую связную системму строенія древне-Арабской гаммы получимъ:

D, E, Fis, G, A, H, c, d, e, f, g, a, b, $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{es}$, $\bar{f}$, и т. д.

Отъ 1-го *re* до 2-го *re* будетъ гамма *sol mag*, начатая съ 5-ой ступени; отъ 1-го *sol* до 2-го *sol*—гамма *do mag*, начатая съ 5-ой ступени; отъ 1-го *do* до 2-го *do*—гамма *fa mag*, въ томъ же видѣ; отъ 1-го *fa* до 2-го *fa*—гамма *Si bemol mag*, въ томъ же видѣ. Вмѣстѣ съ тѣмъ всѣ эти порядки, взятые такъ, какъ захватываютъ ихъ большія скобки, представляютъ собою повтореніе одной и той же древне-Арабской гаммы начатой отъ *re*, потомъ отъ *sol*, отъ *do*, отъ *fa* и т. д.

Октава у Арабовъ дѣлилась на 17 долей, изъ которыхъ каждая составляла $^1/_3$ часть цѣлаго тона (вмѣсто нашихъ 12 долей по $^1/_2$ тона). Повышенія были возможны на $^1/_3$ часть и $^2/_3$ части тона. Арабская октава получится въ слѣдующемъ видѣ:

1 т.			1 т.			½ т.	1 т.			1 т.			½ т.	1 т.		
C			D			E	F			G			A	B		c
⅓	⅓	⅓	⅓	⅓	⅓	⅓	⅓	⅓	⅓	⅓	⅓	⅓	⅓	⅓	⅓	⅓

Сверху обозначено наше дѣленіе октавы т. е. пять цѣлыхъ тоновъ

и два полутона (всего 12 полутоновъ), снизу показано Арабское дѣленіе: 17 третьихъ долей тона съ повышеніями на $^1/_3$ и $^2/_3$ отъ *do* къ *re*, отъ *re* къ *mi*, отъ *fa* къ *sol*, отъ *sol* къ *la*, отъ *si bemol* къ *do*. Такимъ образомъ вмѣсто нашихъ полутонныхъ ступеней у Арабовъ оказывались ступени (*mi-fa* и *la-si bemol*) въ $^1/_3$ тона.

Замѣчательно при этомъ слѣдующее. Междутонныя повышенія на $^1/_3$ и $^2/_3$ тона не были понимаемы въ нашемъ смыслѣ слова, какъ перерожденія главныхъ тоновъ, какъ повышенія ихъ, а напротивъ того понимались какъ нѣчто самостоятельно-существующее. Кромѣ вышеуказанныхъ 17 долей октавы по Арабскому ученію имѣлись еще болѣе мелкія дѣленія октавы, называвшіяся «*магами*», которыя въ свою очередь могли быть дѣлимы на большія, среднія и меньшія доли. Очевидно подобное дробленіе октавы могло существовать только въ области теоріи, а ужъ никакъ не на практикѣ, ибо трудно себѣ представить человѣческое ухо способное уловить разницу высоты въ такихъ мелкихъ доляхъ тона, какъ трудно себѣ представить инструментъ, изъ котораго эти мелкія доли можно было бы добывать тѣмъ или инымъ способомъ.

Вся системма тоновъ у Арабовъ обнимала собою 40 третьихъ долей октавы, т. е. содержала въ себѣ двѣ октавы и шесть долей, такъ что первая октава начиналась съ 1, вторая—съ 18, третья—съ 35 и кончалась 40. Самые тоны означались или буквами Арабскаго алфавита: ***Алифъ, Бе, Гимъ, Далъ, Хе, Вау, Заинъ;*** или семью первыми цифрами: ***Іегъ, Ду, Зи, Чаръ, Пени, Шешъ, Гефтъ*** (¹). Самый низкій тонъ назывался главнымъ или основнымъ тономъ.

Арабы строго отличали консонансы и диссонансы и на этотъ счетъ Арабская теорія давала самыя точныя, опредѣленныя указанія. Консонирующими признавались тѣ интервалы, тоны которыхъ, будучи воспроизводимы вмѣстѣ, давали полное созвучіе, совершенно смѣшивались одинъ съ другимъ: всѣ прочіе считались диссонирующими. Этотъ взглядъ опять таки имѣетъ много общаго съ тѣмъ, который имѣли на дѣло Греческіе теоретики. Даже въ дѣлѣ признанія консонансовъ Арабская теорія имѣетъ въ себѣ нѣчто со временемъ повторившееся у Грековъ: консонансами признавались унисонъ, кварта, квинта и октава;

(¹) Примѣч. Достойны примѣч. эти: *Ду—два*, *Чаръ—четыре*, *Пени—пять*, *Шешъ—шесть*.

терца-же и секста на ряду съ секундой и септимой считались диссонансами.

Правильно, систематически построенный, рядъ тоновъ давалъ гамму—*Макаматъ*, или *Макаметъ*. Этихъ главныхъ гаммъ у Арабовъ было двѣнадцать. Затѣмъ начиналось именно то, что было и въ другихъ древнихъ музыкальныхъ ученіяхъ: оказывалось непомѣрное количество второстепенныхъ гаммъ, которыя имѣли главнымъ образомъ свое raison d'être въ чисто-ариѳметическихъ различіяхъ всевозможныхъ комбинацій третьихъ долей тоновъ въ противуположность главнымъ гаммамъ, основаніе которыхъ лежитъ въ самой природѣ музыкальнаго матеріала. Эти второстепенныя гаммы назывались *Tàбака*. Октава дѣлилась, какъ сказано выше на тетрахордъ и пентахордъ. 1-й и 4-й тоны тетрахорда, 1-й 4-й и 5-й тоны пентахорда оставались неизмѣнными, 2-е же и 3-и тоны того и другаго видоизмѣнялись, отчего получались второстепенныя гаммы. Видоизмѣненій 2-го и 3-го тоновъ тетрахорда возможно семь; видоизмѣненій въ пентахордѣ возможно 12; слѣдовательно, если брать по одному всѣ измѣненія тетрахорда и при каждомъ изъ нихъ приводить всѣ двѣнадцать измѣненій пентахорда, то въ результатѣ получится $7 \times 12 = 84$ измѣненія, въ числѣ которыхъ будутъ конечно и двѣнадцать Макаматъ. Нѣкоторыя изъ этихъ гаммъ соотвѣтствовали гаммамъ позднѣйшихъ временъ; такъ напр. гамма Нѐва соотвѣтствуетъ нашей минорной, гамма Ушакъ—Греческой Миксолидійской, или средневѣковой мажорной съ малой семптимой. Иныя же гаммы имѣли видъ совершенно своеобразный съ повышеніями на $^1/_3$ тона.

Первые шесть видоизмѣненій тетрахорда и первые шесть видоизмѣненій пентахорда, состоявшіе въ томъ, что третій тонъ того и другаго повышались на $^1/_3$, или второй и третій тонъ того и другаго повышались на $^2/_3$, давали собою шесть первыхъ гаммъ: Ушакъ, Нѐва, Бузеликъ, Растъ, Иракъ, Исфагань (1). Что же касается остальныхъ шести главныхъ гаммъ, то рѣшительно трудно было-бы сказать, почему именно онѣ, а не другія изъ числа 84 видоизмѣненій, называ-

(1) Примѣч. Ушакъ—гамма любви; Нѐва—созвучіе; Бузеликъ—названа въ честь любимой рабыни одного изъ Арабскихъ Царей; Растъ—истинная; Иракъ—названіе Аравіи; Исфагань—названіе древней Персидской столицы. AMBROS Gesch. d. mus. I. 90.

лись главными; въ нихъ какъ и во многихъ другихъ лежитъ гораздо менѣе природныхъ основаній того или другаго видоизмѣненія чѣмъ произвольной, такъ сказать ариѳметической фантазіи. Названія этихъ остальныхъ шести Макаматъ слѣдующія: Рехави, Бюзюргъ, Цирефкендъ, Сенгуле, Гуссейни, Гидъясъ. Послѣдняя изъ названныхъ содержитъ въ себѣ вмѣсто восьми тоновъ только шесть. Названіе ея (Гидъясъ) есть названіе мѣстности въ каменистой части Аравіи. Еще болѣе своеобразный характеръ имѣли шесть Авазатъ, гаммъ состоящихъ изъ скомбинированныхъ въ оригинальнѣйшемъ порядкѣ тоновъ отъ пяти до девяти числомъ. Авазатъ были слѣдующія по именамъ: Шехнасъ, Майэ, Селмекъ, Неврусъ, Гирданье, Гуваштъ; каждая изъ нихъ кромѣ Гирданье, имѣвшей видъ хромотическаго образованія, была просто своеобразною мелодіею. Такъ что въ сущности правильнѣе было-бы считать Авазатъ не гаммами и даже не подобіемъ гаммъ а просто напѣвами.

Исключительный періодъ развитія Арабской теоріи музыки начался съ XIV вѣка, когда выступили на сцену Персидскіе теоретики. Ученіе о ритмикѣ, объ образованіи гаммъ, объ отношеніи тоновъ, все это было выработано до значительной степени тонкости. Особенно много услугъ оказалъ теоріи Мессель, первымъ начавшій признавать терцу за консонансъ. Другое замѣчательное имя того же приблизительно времени есть Шаффединъ Абдолмуминъ. Послѣ него славились какъ теоретики Эбулъ-Ферѣдисъ и Муза-Рустемъ. Послѣдніе два были урожденные Персы, а Шаффединъ, называемый обыкновенно представителемъ Персидско-Арабской науки музыки, былъ по рожденію чистокровный Арабъ. Въ это же время и между испанскими потомками Арабовъ начали появляться выдающіеся музыканты теоретики, изъ которыхъ каждый обогатилъ Арабскую научномузыкальную литературу своими трудами, какъ напр. Лизанеддинъ, Мохамедъ-бен-Ахметъ и другіе.

Персидская школа произвела собственно важный переворотъ въ области Арабской теоріи. Она признавала главнымъ образомъ четыре главныхъ гаммы изъ существовавшихъ въ прежнія времена: Ушакъ, Растъ, Гуссейни и Гидъясъ. Не смотря на это впрочемъ, старое дѣленіе и существованіе двѣнадцати Макаматъ, шести Авазатъ не только не сошло вполнѣ со сцены, но даже міръ второстепенныхъ гаммъ еще обогатился двадцатью четырьмя экземплярами, или, какъ они назывались, «вѣтвями». Эти «вѣтви» представляли собою какъ-бы части гаммъ

и состояли изъ малаго числа тоновъ. Такъ напр. 1-й и 2-й, 4-й и 5-й, 7-й и 8-й тоны гаммы Ушакъ образуютъ собою вѣтвь *Дугѣяхъ*. Одна изъ замѣчательныхъ вѣтвей была Магуръ, которая напоминала собою нашъ ходъ по ступенямъ къ септинѣ мажорной гаммы. Каждая гамма понималась учеными Персидско-Арабской школы какъ представительница извѣстнаго колорита, такъ что пишущій композиціи къ тексту долженъ былъ обязательно принимать въ соображеніе содержаніе текста и, руководствуясь имъ, избирать себѣ ту или другую гамму. Такъ гаммы Ушакъ, Нѐва, Бузеликъ считались удобными для возбужденія въ душѣ слушателя храбрости и веселія; онѣ были любимыми гаммами Эфіоповъ и Турокъ. Гаммы Растъ, Неврусъ, Иракъ, Исфагань считались колоритомъ спокойствія и миролюбія, а потому культивировались главнымъ образомъ въ земледѣльческой сторонѣ Персіи. Бюзюргъ, Цирефкендъ и остальныя три изъ двѣнадцати Макаматъ считались гаммами выражающими тихую грусть, меланхолію.

Вскорѣ за періодомъ Персидско-Арабской школы, а отчасти можетъ быть и въ результатѣ ея существованія послѣдовалъ переворотъ въ области Арабской теоріи и переворотъ характера отчасти загадочнаго: прежняя системма тоновъ съ семнадцатью третьими долями уступила мѣсто семи тонамъ съ пятью полутонами т. е. тому, на чемъ въ сущности зиждется наше хроматическое счисленіе, если его примѣнить къ семи бѣлымъ и пяти чернымъ клавишамъ фортеньяно. Какимъ путемъ произошелъ этотъ переворотъ существуютъ два мнѣнія: Одно ([1]) гласитъ такъ: новая системма дѣленія октавы могла быть занесена въ мусульманскую Азію христіанскими миссіонерами—мнѣніе, котораго едва ли можно придерживаться, ибо трудно предположить, чтобъ вліяніе миссіонеровъ могло быстро перевернуть такую вѣками сложившуюся вещь какъ Арабское ученіе о музыкѣ. Другое ([2]) мнѣніе состоитъ въ томъ, что переворотъ подготовлялся самъ собою, имѣлъ уже зарожденіе въ дѣятельности Персидско-Арабской школы и новая системма выработалась самостоятельно, внѣ какихъ либо христіанскихъ вліяній; это мнѣніе чуть ли не заслуживаетъ большаго довѣрія. Могло же выработаться самостоятельно мнѣніе, что терца есть консонансъ, отчего же не выра-

---

1) Примѣч. КИЗЕВЕТТЕРЪ.
2) Примѣч. АМБРОЗЪ.

ботаться было также самостоятельно и новой системмѣ дѣленія октавы? Понятно, что это новое дѣленіе быстро повлекло за собой рядъ переворотовъ въ области системмы гаммъ. Двѣнадцать Макаматъ и шесть Авазатъ, хотя опять таки не сгинули сразу, но начали мало по малу видоизмѣняться и стираться подъ вліяніемъ вновь возникшихъ условій. Скоро онѣ перестали быть самостоятельными гаммами и сдѣлались «вѣтвями», содержащими малое число тоновъ. Одинъ анонимный Персидскій авторъ этого времени поясняетъ напр. слѣдующимъ образомъ построеніе гаммы Растъ: «начни съ перваго тона, иди внизъ въ седьмой тонъ, потомъ въ шестой, затѣмъ опять въ седьмой и кончай первымъ». Выходитъ изъ этого:

c, b, a, b, c.

что уже весьма далеко отъ того, чѣмъ была прежняя Арабская гамма и что составляетъ лишь часть ея. Гамма Иракъ имѣетъ уже такой видъ:

d, c, d, c, b.

Ушакъ и Нѣва вмѣсто прежнихъ сдѣлались такими:

a, g, f, c. *f, e, des, c.*

т. е. опять таки лишь осколками гаммъ.

Словомъ скоро ни одна изъ Макаматъ не простиралась уже до октавы и лишь любимѣйшія изъ гаммъ—Гуссейни и Бузеликъ обнимали собою квинту, всѣ же прочія были еще менѣе того. Такимъ образомъ мало по малу стерлись съ лица земли древне Арабскіе теоретическіе принципы, уступая мѣсто новымъ, сложившимся подъ вліяніемъ времени. Покончивъ съ теоретической музыкой, необходимо перейдти къ тому, что выработало Арабское искусство въ области музыки практической, къ Арабскимъ музыкальнымъ инструментамъ. Въ этомъ отношеніи Арабская музыка оставляетъ за собою далеко назади искусство другихъ древнихъ народовъ.

Множество современныхъ намъ инструментовъ имѣютъ несомнѣнно Арабское происхожденіе. Лютня, мандолина, гобой, барабаны нашего

теперешняго типа, тимпаны, все это имѣетъ свой первообразъ въ Арабскихъ инструментахъ, и даже скрипка ведетъ свое начало изъ Аравіи. Въ очень еще древнія времена есть указанія на существованіе струннаго смычковаго грифнаго инструмента (у Арабовъ струнный инструментъ назывался *Фидула* (¹). Появившаяся у Европейскихъ христіанскихъ народовъ, или чрезъ посредство Испанскихъ Мавровъ, или вслѣдствіе крестовыхъ походовъ «Фидула» обратилась въ «Видула», затѣмъ смягчилась въ «Віула» и оказалась наконецъ Віолой и въ уменьшенномъ видѣ Віолиной. Корень названія скрипки на всѣхъ языкахъ (конечно кромѣ русскаго) очевидно Арабскій. Тоже было и съ Лютней называвшейся у Арабовъ «*Эль Эудъ*» или «*Л'Эудъ*», что значило «деревянный» «сдѣланный изъ дерева». Изъ этого то именно названія произошли: Испанская «Laudo», Нѣмецкая «Laute», Итальянская «Liuto» и даже русская «Лютня».

Лютня была однимъ изъ любимѣйшихъ Арабами инструментовъ. Въ Европѣ положительно извѣстною сдѣлалась она съ XII-го столѣтія т. е. приблизительно со времени крестовыхъ походовъ, но что инструментъ въ совершенно уже сложившейся формѣ существовалъ задолго до того, въ томъ не можетъ быть сомнѣнія. Такъ напр. у Альфараби (значитъ въ X вѣкѣ) имѣется уже подробное описаніе Лютни, какъ инструмента получившаго окончательную физіономію. Нѣкоторые изъ Арабскихъ писателей приписываютъ изобрѣтеніе Лютни то Персамъ, то Грекамъ но то и другое едва ли заслуживаетъ вѣры. Если инструментъ и не былъ чисто Арабскимъ изобрѣтеніемъ, чему какъ-то плохо вѣрится, если онъ и явился извнѣ въ область Арабской музыки, то не надо забывать что была музыкальная культура подревнѣе Персидской и Греческой, а именно Египетская, не чуждая инструмента типа Лютни. Во всякомъ случаѣ наиболѣе знаменитыми виртуозами-лютнистами были именно Арабы. Такъ напр. одинъ изъ древнихъ писателей (¹) разсказываетъ о томъ, что ко двору Хозру былъ приглашенъ виртуозъ-лютнистъ Надръ-Бенъ-Эль-Харлъ, славившійся мастерскимъ умѣньемъ играть на лютнѣ, при чемъ культовировалъ онъ главнымъ образомъ Персидскія и Арабскія

---

1) Примѣч. Фидула—отъ Фидесъ, что значитъ струна.

1) Примѣч. Арабскій писатель НОБАТА.

мелодіи [1]. Другой, не менѣе знаменитый виртуозъ-лютнистъ, жившій ранѣе вышеупомянутаго (въ концѣ XII вѣка) назывался Саибъ-Хатиръ, и былъ уроженецъ Медины. Историкъ Кизеветтеръ положительно утверждаетъ, что существованіе лютни относится къ гораздо болѣе древней эпохѣ чѣмъ эта, о которой шла рѣчь, и съ мнѣніемъ этимъ нельзя не согласиться, если припомнить исторію Египетской музыки.

По описанію Эбу-Абдаллаха (въ концѣ X-го вѣка), въ сочиненіи его называющимся «*Ключъ къ наукамъ*», лютня была инструментомъ четырехъ струннымъ и каждой изъ струнъ присвоено было свое названіе [2]; на грифѣ имѣлось нѣчто въ родѣ перевязей-дѣленій, означавшихъ интервалы. Теперешняя Арабская лютня дѣленій этихъ не имѣетъ и вмѣсто четырехъ струнъ имѣетъ четырнадцать настроенныхъ по двѣ въ одинъ тонъ. Играли, и до сихъ поръ играютъ, на лютнѣ стальнымъ остріемъ или тонко очиненнымъ орлинымъ перомъ.

Къ тому же семейству струнныхъ инструментовъ можно причислить и Арабскій Танбуръ (Данбуръ), о которомъ отчасти была рѣчь выше, напоминающій своимъ овальнымъ корпусомъ и изогнутой, длинной шейкой наравнѣ съ лютней одинъ изъ древнихъ Египетскихъ инструментовъ. Альфараби разсказываетъ о Танбурѣ-Кхорассанъ и о Танбурѣ Багдадскомъ, какъ инструментахъ весьма отличныхъ одинъ отъ другаго. Теперь существуетъ еще большее количество видовъ Танбура отъ четырехъ до восьми струннаго, отличающихся между прочимъ одинъ отъ другаго и по величинѣ и по строю, такъ что вся семья какъ бы представляетъ аккордъ однородныхъ инструментовъ (на подобіе нашихъ скрипки, альта, віолончелля и контрабасса). Говоря о струнныхъ инструментахъ Арабовъ нельзя не обратить вниманіе на Арабскій Канунъ инструментъ относительно котораго есть и указанія, что онъ Арабскаго происхожденія и указанія, что онъ изобрѣтенъ въ Греціи. Чуть-ли не вѣрнѣе предположить что тутъ рѣчь идетъ о двухъ инструментахъ изъ которыхъ одинъ былъ во всякомъ случаѣ Арабскимъ. Арабскій Канунъ служилъ между прочимъ для того, чтобъ по немъ настраивать другіе инструменты. Струнъ на немъ было 75, построенныхъ по три въ одинъ тонъ, такъ что діапозонъ Кануна простирался отъ E до $\bar{\bar{a}}$. Настро-

1) Примѣч. КИЗЕВЕТТЕРЪ.

2) Примѣч. Эти названія: *Бемъ*, *Мосселесъ*, *Моссена* и *Циръ*. AMBROS. Gesch. d. M. I, стр. 113.

енъ онъ былъ въ гаммѣ Растъ и строился по квартамъ (на подобіе того какъ строится наше фортепьяно по квинтамъ). Играли на Канунѣ посредствомъ стальнаго язычка; вообще говоря онъ замѣнялъ Арабамъ по богатству своихъ средствъ какъ бы фортепьяно; сходство значенія Кануна и фортепьяно выражается отчасти и въ томъ, что подобно тому какъ оно есть въ наше время съ фортепьянной игрой, было тогда и съ Кануномъ: серьезные музыканты, теоретики, ученые, если бы даже они и играли на какомъ нибудь другомъ инструментѣ, считали все таки необходимостью играть на Канунѣ.

Между струнными инструментами, на которыхъ играли смычкомъ, одинъ изъ затѣчательнѣйшихъ былъ *Ребабъ* инструментъ, имѣвшійся въ двухъ видахъ: Ребабъ поэтовъ (однострунный) и Ребабъ пѣвцовъ (двухструнный). Въ оркестрѣ Ребабъ, не былъ употребляемъ и служилъ лишь акомпаниментомъ или пѣнію, или декламаціи. Въ послѣднемъ случаѣ декламація являла собою какъ бы речитативъ, вращающійся въ тѣсной рамкѣ малаго количества тоновъ, а акомпонирующій ему Ребабъ былъ по отношеніи къ мелодіи декламаціоннаго речитатива органнымъ пунктомъ, при чемъ на основномъ тонѣ этомъ, изрѣдка, играющій дѣлалъ фигуру мелкихъ нотъ въ родѣ нашей группеты. Ребабъ занесенный въ Европу былъ по началу двухструннымъ и сталъ называться *Ребекъ*; за тѣмъ прибавилась одна струна, далѣе еще одна и получился инструментъ, которому было присвоено, какъ уже говорено было выше, общее Арабское названіе струннаго инструмента Фидула (Видула, Віула, Віола и т. д.)

Между духовыми инструментами Арабовъ выдается *Замръ* или *Зурна*, родъ гобоя съ металлическимъ мундштукомъ и тростниковымъ корпусомъ, съ семью большими и тремя малыми отверстіями и безъ клапановъ. Діапазонъ инструмента былъ отъ h до $\overline{\overline{\overline{d}}}$, Благодаря своему острому, рѣзкому тембру, Зурна играла видную роль въ военной Арабской музыкѣ. *Эракихъ* (отъ Иракъ)—инструментъ по роду бывшій чѣмъ то среднимъ между Гобоемъ и Кларнетомъ, съ діапазономъ отъ e до $\overline{\overline{\overline{c}}}$, имѣвшій чисто Арабскую хроматическую гамму по третьимъ долямъ тоновъ. *Наи*—флейта—инструментъ, имѣвшійся у Арабовъ во многихъ видахъ и разныхъ величинъ; діапазонъ двухъ главныхъ Наи былъ отъ $\overline{d}$ до $\overline{\overline{a}}$ и отъ $\overline{a}$ до $\overline{\overline{\overline{e}}}$; играли на Наи по длинѣ инструмента.

Хабаббехъ- флейта меньшей величины чѣмъ средняя величина Наи съ діапазономъ отъ *h* до $\bar{\bar{c}}$; замѣчателенъ этотъ родъ флейты тѣмъ, что воспроизводить на ней съ легкостью можно было даже третьи доли тоновъ. Инструментъ этотъ подъ именемъ *Цуффало* существовалъ въ Европейскихъ оркестрахъ до начала XVIII-го вѣка ([1]). *Нефиръ*— мѣдная труба, очень схожая съ нашей трубой, играла главнымъ образомъ роль въ военной музыкѣ. Что касается ударныхъ инструментовъ, то напр. тимпаны и барабанъ имѣли по существу тотъ же характеръ какъ и эти инструменты нашего времени, хотя конечно были далеко не столь совершенны.

Вообще нельзя не сказать, что ни одинъ народъ древняго востока не разрабатывалъ съ такой любовью музыкальное искусство какъ Арабы и ни одна художественная племенная жизнь не продуцировала такого обилія музыкальныхъ инструментовъ, послужившихъ первообразами для инструментовъ позднѣйшей эпохи. Называя здѣсь лишь типы инструментовъ только что помянутыхъ выше, надлежитъ добавить, что отдѣльныхъ видовъ каждаго типа имѣлось у Арабовъ очень много. На этотъ счетъ музыкальный историкъ Амброзъ ([2]) даетъ очень интересный перечень всѣхъ видовъ инструментовъ древняго востока; онъ говоритъ, что вся древняя восточная музыка виртуозная и оркестовая располагала: 32 родами лютнь, 12 видами кануна, 14 струнными инструментами смычковыми, 3 сортами лиръ, 28 родами флейтъ, 22 родами гобоевъ, 6 родами флейтъ открытыхъ, 8 видами трубъ и сверхъ того ударными инструментами. Большая масса этого инструментальнаго богатства собственно и продуцирована именно Арабами.

---

(1) Примѣч. *Рейнгардтъ Кейзеръ* употреблялъ въ дѣло этотъ инструментъ въ своихъ операхъ Diana» и «Crösus». (1710 и 1712 г.)

2) Примѣч. Gesch. d. Mus. I. 120.

V.

МУЗЫКА ОСТАЛЬНЫХЪ ПЛЕМЕНЪ ДРЕВНЕЙ АЗІИ. (1)

Ассирія и Вавилонія. — Искусство и его значеніе въ Ассирійской жизни.—Мидо-Персы.—Музыка Финикіянъ, Сирійцевъ, Фригійцевъ и Лидійцевъ.— Евреи какъ главные носители музыкальной культуры въ средѣ Семитическихъ племенъ. — Пророчество, какъ искусство стихосложенія и сложенія мелодіи.— Пророческія консерваторіи.— Музыка со временъ Давида и Соломона.—Инструментальная музыка Евреевъ и инструменты.—Характерная черта Еврейскихъ извѣстій о Еврейской музыкѣ и какъ должно относиться къ указаніямъ почерпаемымъ изъ такихъ извѣстій.—Конецъ самостоятельнаго существованія Еврейской культуры.

Близь рѣки Тигра, не далеко отъ Мозула, до сихъ поръ видиѣются высокіе и обширные холмы мусора и камней, обломки стѣнъ и колоннъ, осколки скульптурныхъ украшеній, совершенно заросшихъ въ землѣ, покрытыхъ тысячелѣтними наростами классической пыли. За много вѣковъ до нашего времени вмѣсто этихъ холмовъ, вмѣсто этихъ могилъ, подъ которыми схоронено былое величіе востока, возвышались стѣны и зданія огромнаго, роскошнаго города Ниневіи, которому подобнаго, если вѣрить пророку Іонѣ, не было въ цѣломъ мірѣ, который былъ великъ на столько, что обойдти его кругомъ

(1) Примѣч. Источникомъ этой главы послужилъ главнымъ образомъ капитальный трудъ *Амброза*.

нельзя будто бы было менѣе чѣмъ въ три дня. Немногіе изъ дворцовъ Ниневіи откопаны теперь изъ своихъ могилъ и хоть частію возвращены на свѣтъ Божій; по тому, что осталось отъ нихъ, по скульптурнымъ украшеніямъ и надписямъ, которыя частію сохранились, частію ресторированы черезъ столько вѣковъ, можно до извѣстной степени читать какъ по Египетскимъ гробницамъ и пирамидамъ исторію великаго прошлаго царей-деспотовъ, властелиновъ Ассиріи, полубоговъ, которымъ поклонялись, предъ властію которыхъ дрожали милліоны людей. То, что мы знаемъ объ Ассиріи изъ Ветхаго Завѣта, до извѣстной степени также опредѣляетъ и уясняетъ тогдашнюю жизнь, полную замѣчательныхъ бытовыхъ особенностей. По остаткамъ дворца Сеннахерима, откапонныхъ и частію ресторированнымъ (недалеко отъ деревни Куюндшикъ) можно судить о томъ, что и музыка играла тогда не послѣднюю роль въ жизни, но роль впрочемъ существенно отличающуюся отъ ея значенія напр. въ такой странѣ какъ древняя Греція. Музыканты, пѣвцы, само искусство какъ и все вообще, были только чѣмъ то, существующимъ для утѣхи царей-деспотовъ, какъ для утѣхи ихъ существовала и Ниневія, и Ассирія и, само милліонное населеніе подвластной имъ страны. По тогдашнему взгляду на дѣло всякій человѣкъ, со всѣмъ тѣмъ что онъ имѣетъ, что онъ дѣлаетъ и что можетъ сдѣлать, былъ не болѣе какъ ничтожный атомъ огромнаго цѣлаго, вполнѣ состоящаго во власти повелителя-царя. При такихъ же условіяхъ существовало и искусство, а слѣдовательно и музыка.

Царь шелъ въ походъ, онъ велъ, за собой, какъ на бойню, сотни тысячъ людей-рабовъ — и для увеселенія властелина играла музыка. Царь возвращался изъ похода, за нимъ вели, какъ побѣдный трофей войны, скованныхъ плѣнныхъ — его торжественное шествіе сопровождалось музыкой. Народъ встрѣчалъ его также музыкой. Собирался ли властелинъ на охоту, отправлялся ли онъ изъ дворца въ гаремъ — вездѣ его сопровождала музыка; и въ самомъ гаремѣ онъ засыпалъ подъ звуки арфъ и флейтъ, созерцая толпы своихъ красавицъ-рабынь. Нѣчто подобное можно покрайнѣй мѣрѣ прочесть по украшеніямъ дворца Сеннахерима. Въ одномъ мѣстѣ изображенъ самъ повелитель возвращающійся изъ похода противъ Фригійцевъ; за нимъ ведутъ толпы плѣнниковъ, передъ нимъ идутъ музыканты, играющіе на арфахъ не

крупнаго калибра. На другомъ барельефѣ изображенъ какой то завоеванный городъ (очевидно изъ южныхъ, судя по пальмамъ, окружающимъ его стѣны); по направленію къ городу тянется процессія впереди которой идетъ царь, а за нимъ толпа мужчинъ съ барабанами, поющія женщины хлопаютъ въ ладоши, отбивая ритмъ своего пѣнія. Далѣе еще сохранившееся изображеніе: и опять царь, возвращающійся изъ похода, опять поющія женщины, мальчики, хлопающіе въ ладоши и музыканты, играющіе на арфахъ и флейтахъ. На одномъ изъ украшеній представлены между прочимъ пять мужчинъ: трое съ арфами, одинъ съ двойной флейтой, одинъ съ цимбалами; двое изъ арфистовъ очевидно танцуютъ, судя по поднятымъ правымъ ногамъ; за ними идутъ шесть женщинъ: съ арфами четыре, одна съ двойной флейтой и одна съ цилиндрическимъ барабаномъ привѣшеннымъ черезъ шею, и по которому она барабанитъ пальцами обѣихъ рукъ съ двухъ сторонъ. На арфахъ играютъ тоже обѣими руками, но самыя арфы весьма отличаются отъ тѣхъ, какія можно видѣть на Египетскихъ изображеніяхъ: Ассирійская арфа значительно меньше и слѣдовательно была удобна для того, чтобы на ней играть на ходу, тогда какъ Египетская арфа крупная и играть на ней иначе какъ находясь на мѣстѣ было нельзя. Форму Ассирійская арфа имѣла трехъугольную и однимъ угломъ во время исполненія обращена была отъ играющаго; струнъ на ней было до 16; на верхней сторонѣ рамы былъ большой колокъ, который очевидно служилъ для большаго укрѣпленія струнъ, стягивая ихъ собою отъ отдѣльныхъ колковъ, на которые онѣ были навязаны. Флейты на этихъ изображеніяхъ нѣсколько похожи по формѣ на Этрусскія; также онѣ имѣютъ видъ какъ бы продолговатыхъ монументиковъ, тонкій конецъ которыхъ и изображаетъ собою мундштукъ; по этому надо полагать что дѣлались они не изъ тростника а изъ дерева. За инструменталистами на изображеніи слѣдуютъ поющія женщины и дѣти; всѣ они хлопаютъ въ ладоши и впереди ихъ отдѣльно изображена женщина съ рукою, пальцы которой лежатъ на горлѣ: очевидно маневръ этотъ служилъ къ тому, чтобъ пальцами обратить пѣніе въ нѣкій видъ голосоваго *tremolo*.

Архитектура въ ея связи съ скульптурой и ваяніемъ была искусствомъ болѣе развитымъ въ Ассиріи чѣмъ музыка и поэзія. Толпы рабовъ представляли собою именно гораздо болѣе удобныя условія для

такого положе́нія дѣла. По одному слову царя можно было собрать тысячи рабочихъ и вотъ воздвигались роскошные дворцы и галлереи съ бельведерами—памятники, остатки которыхъ теперь могутъ возбудить изумленіе. Съ музыкою было не то. Музыка и поэзія получали и получаютъ всегда гораздо болѣе удобную почву для развитія тамъ гдѣ человѣку нѣсколько свободнѣе дышется. Фактъ доказанный исторіей, что нигдѣ въ дохристіанскомъ мірѣ развитіе поэзіи и музыки не достигло такихъ предѣловъ какъ въ свободной Греціи. Поэтому музыка въ Ассиріи стояла именно въ такихъ условіяхъ, когда искусство развивается медленными, несмѣлыми шагами, и достигнувъ извѣстныхъ результатовъ, въ самобытномъ развитіи своемъ даже можно сказать останавливается. Такъ оно было собственно и не у однихъ Ассиріянъ а у всѣхъ тѣхъ племенъ, племенная жизнь которыхъ находилась подъ исключительнымъ, почти недоступнымъ нашему пониманію, давленіемъ деспотизма.

Изъ числа Ассирійскихъ инструментовъ наибольшею популярностью пользовалась трехъугольная, малаго размѣра арфа, называвшаяся *Кингра*; тоже отчасти можно сказать и про Ассирійскую военную трубу, роль которой впрочемъ, какъ и роль Египетской трубы, ограничивалась главнымъ образомъ не обще-музыкальной сферой, а сферой спеціально военнаго дѣла.

Очень много родственнаго съ Ассиріей по части боговъ и вѣрованій и по части искусства имѣла Вавилонія. Музыка Вавилона есть собственно почти буквальное повтореніе Ассирійской музыки за исключеніемъ развѣ очень незначительныхъ индивидуальныхъ чертъ, внесенныхъ въ нее племенной жизнью народа, правда родственнаго Ассирійцамъ, жившаго схожею съ Ассирійскою жизнью, но все же имѣвшаго нѣкоторыя присущія ему особенности. Главныя же черты развитія искусства въ Вавилонѣ были тѣ же что и въ Ниневіи. И Вавилонъ жилъ и дышалъ только для своихъ повелителей; и тамъ развивалось лишь то, чему удобно было развиваться на почвѣ всеобщаго и безусловнаго рабства. Музыка Вавилона не могла носить въ себѣ зачатки большей красоты чѣмъ музыка Ниневіи; она и тамъ была не болѣе какъ звонъ струнныхъ инструментовъ и звуки флейтъ, услада и увеселеніе властелина. Оркестръ Вавилона какъ и Ниневійскій оркестръ, какъ бы онъ ни былъ сильно составленъ, не могъ имѣть

дѣйствительной музыкальной силы; онъ былъ шуменъ, могъ дѣйствовать на нервы своихъ слушателей, но не тѣмъ путемъ какъ дѣйствуетъ на слушателя истинная музыкальная сила. Когда Навуходоноссоръ приказалъ поставить во храмѣ Ваала новое, огромное, слитое изъ золота, изображеніе божества, онъ повелѣлъ вмѣстѣ съ тѣмъ и, восхвалить божество музыкой. «Тогда глошатый провозгласилъ во всеуслышаніе: народъ! какъ только услышишь ты гласъ трубный, звуки флейтъ, псалтырей, симфоней и самбукъ, то упади на колѣна, молись и славь бога, котораго воздвигъ царь (1).» Нельзя не сказать, что этотъ «богъ воздвигнутый великимъ царемъ», и это обращеніе къ народу какъ къ чему то безличному, къ чему-то такому, что требуетъ обращенія къ нему не иначе какъ въ единственномъ числѣ, все это очень характерно и даетъ довольно отчетливое понятіе о томъ, что такое былъ Вавилонъ, чѣмъ былъ повелитель Вавилона, его народъ и его искусство.

Отрывокъ этотъ изъ книги пророка Даніила замѣчателенъ и тѣмъ, что въ немъ упоминаются инструменты тогдашняго Вавилона. *Самбука* и *Симфонея*. Послѣдній инструментъ перешелъ и къ Евреямъ, какъ можно судить по нѣкоторымъ, дошедшимъ до нашего времени, даннымъ. Это былъ инструментъ состоявшій изъ кожанаго мѣшка съ утвержденной въ одномъ концѣ его играющей дудкой; у Арабовъ до сихъ поръ есть подобный инструментъ. Судя по сообщенію того же Даніила, Симфонея есть инструментъ глубочайшей древности и изобрѣтеніе его не принадлежитъ ни Ассиріи, ни Вавилону а есть дѣло Халдеевъ. За очень долго до того, когда существовалъ Вавилонъ въ томъ видѣ, въ какомъ его засталъ Даніилъ, существовало пастушеское племя Халдеевъ, стертое потомъ съ лица земли завоевателями. Племя это было чуть ли не первымъ въ исторіи Азіатскихъ племенъ, начавшимъ заниматься звѣздными счисленіями, изученіемъ различныхъ законовъ природы, и созиданіемъ различныхъ мистическихъ началъ, нашедшихъ себѣ примѣненіе и въ искусствѣ. Чуть-ли не отъ Халдеевъ именно ведетъ свое начало мистическое число 4 (позднѣе: кварта и тетрахордъ); по крайней мѣрѣ по мнѣнію Халдеевъ число это играло великую роль въ природѣ и искусствѣ; такъ напр, весна относилась къ

1) Примѣч. Дан. III. 4. 5.

осени какъ тоника къ квартѣ, весна къ зимѣ—какъ тоника къ квинтѣ, лѣто къ зимѣ—какъ тоника къ октавѣ, а все вмѣстѣ составляло священное число 4. Если вспомнить Египетскую лиру и Египетское счисленіе временъ года, то нельзя не замѣтить до какой степени то и другое есть общая черта въ двухъ племенныхъ жизняхъ совершенно различныхъ по характеру и очень отдаленныхъ одинъ отъ другаго народовъ. Халдейская весна, осень, лѣто и зима и ихъ отношеніе тоники кварты, квинты и октавы напоминаютъ собою и лиру Орфея, которая настраивалась именно въ этихъ интервалахъ—настолько нѣкоторыя мистико-музыкальныя идеи и музыкально-астрономическая символика имѣли общія черты у разныхъ народовъ древности и въ разныя времена. Но возвратимся къ Симфонеѣ.

Инструментъ этотъ перешелъ въ Европу и перешелъ ранѣе многихъ другихъ. Уже во времена римскихъ императоровъ Симфонея подъ именемъ *Хоруса (Chorus)*—пользовалась въ Римѣ такой популярностью, что напр. Сенека, жалуясь на то, что люди его времени утопаютъ въ лѣни и роскоши, говоритъ: «имъ гораздо милѣе въ театрѣ слушать Питаулея (¹) чѣмъ слушать въ школѣ ученіе философа». Относительно другаго упоминаемаго Даніиломъ инструмента, *Самбука*, мы находимся въ невѣдѣніи, такъ какъ свѣдѣнія о немъ весьма сбивчивы и неясны. Греческія указанія о Самбукѣ намекаютъ съ одной стороны на лироподобный инструментъ, съ другой же стороны даютъ понятіе о Самбукѣ даже не музыкальномъ инструментѣ, а какомъ то осадномъ снарядѣ служившемъ для военныхъ цѣлей. Полибій говоритъ о Самбукѣ опять таки какъ о музыкальномъ инструментѣ, имѣющемъ шейку и корпусъ, изъ этого пожалуй еще можно вывести заключеніе что Самбука былъ инструментъ изъ рода лютнь или гитаръ. Аристидъ Квинтиліанъ говоритъ о Самбукѣ, какъ инструментѣ, короткія струны котораго звучатъ «остро и женственно» и имѣютъ въ звукѣ своемъ «характеръ нѣкоторой таинственности»; судя по этому казалось бы Самбука должна была быть инструментомъ въ родѣ малой арфы, или цитры, даже именно скорѣе всего въ родѣ малой арфы, струны которой должны были звучать похоже на описаніе Аристида. Вѣрно же во всемъ этомъ одно: Самбука была инструментомъ струннымъ, не

(¹) Примѣч. *Питаулей*—музыкантъ, играющій на Симфонеѣ, т. е. на Хорусѣ.

смычковымъ, несомнѣнно Ассірійско-Вавилонской культуры, и притомъ инструментомъ, которому не суждено было распространиться по бѣлу свѣту, какъ оно случалось съ другими инструментами, и память о которомъ поэтому совершенно стерлась. Ниневія и Вавилонъ, а слѣдовательно и вся Ассирія, были центрами изъ которыхъ культурныя вліянія расходились къ сосѣднимъ племенамъ. Какъ въ политическомъ отношеніи Вавилонъ и Ниневія предписывали законы окружающему міру, такъ было и въ области искусства. Такимъ образомъ говорить объ искусствѣ Ассиро-Вавилонскомъ значитъ говорить объ искусствѣ сосѣднихъ племенъ, кромѣ впрочемъ Евреевъ, которые выработали болѣе другихъ самостоятельнаго въ области музыки. Музыка Мидо-Персовъ намекаетъ собою на то, что мы видимъ въ Ассиро-Вавилонскомъ искусствѣ. Самъ народъ Мидійскій, бѣдный и не очень многочисленный, былъ не богатъ и проявленіями музыкальной индивидуальности. Пастушеская флейта—вотъ главный и почти единственный продуктъ его музыкальной культуры. Что касается дворовъ Сузы и Персеполиса, то «великій царь», какъ истое подобіе такого же экземпляра въ Ниневіи, былъ съ его придворнымъ штатомъ рабовъ-музыкантовъ, рабовъ-пѣвцовъ, съ его гаремомъ и пѣвицами, полнѣйшимъ повтореніемъ своего Ниневійскаго первообраза, только въ уменьшенномъ нѣсколько видѣ. Когда Парменій принялъ плѣнную свиту Дарія, онъ отправилъ такъ сказать подробный отчетъ о всемъ найденномъ и пріобрѣтенномъ къ Александру; въ этомъ интересномъ перечнѣ значились 329 пѣвицъ и инструменталистокъ, которыя *всѣ* составляли благопріобрѣтенную *часть* Царскаго гарема. Нѣчто подобное было по указанію Курція Руфа и при дворѣ Индійскаго царя Зитта; отчасти нѣчто подобное есть и нри теперешнихъ восточныхъ дворахъ, гдѣ музыка составляетъ одно изъ главнѣйшихъ занятій гаремныхъ женъ. Ксенофонтъ въ своей исторіи возвращенія десяти тысячъ Грековъ также даетъ указанія о пѣвицахъ и инструменталисткахъ Персидскаго царя. Такія числовыя данныя, какъ тѣ, что приведены выше изъ указаній Парменія не лишены интереса и съ другой стороны: если 329 пѣвицъ и инструменталистокъ составляли лишь часть гарема Дарія, то каковъ же былъ гаремъ повелителя Ниневіи, и каково было количество пѣвицъ и инструменталистокъ въ распоряженіи такого царя

какъ Ассирійскій дворъ котораго въ періодъ процвѣтанія его былъ несомнѣнно грандіознѣе Персидскаго двора.

Между двумя столь характерными племенными жизнями, какъ Ассирійско-Вавилонская съ одной стороны и Египетская съ другой, развилась довольно своеобразная культура Финикіянъ, отразившаяся впрочемъ въ жизни искусства очень немногимъ. Исторія Финикіи есть рядъ соприкосновеній съ Ассиріей и Египтомъ, соприкосновеній имѣвшихъ чисто торговый характеръ. Египтяне относились къ Финикіянамъ очевидно съ симпатіей—не даромъ миѳъ объ умѣршемъ Озирисѣ сложился такъ, что тѣло любимаго бога приплыло именно къ берегамъ Финикіи и именно тамъ оплакивала Изида своего супруга. Финикіяне были, если такъ можно выразиться урожденными купцами и фабрикантами; трудно себѣ представить племя, которое было бы болѣе чуждо самостоятельнаго развитія искусства въ своей племенной жизни, и которое вмѣстѣ съ тѣмъ столько бы выработало по части индустріи, чѣмъ Финикіяне. Постройка кораблей, фабрикація пурпура и хрусталя выдѣлка различныхъ тканей, все это развито было у Финикіянъ какъ ни у одного народа того времени; торговля сдѣлала ихъ богатѣйшимъ народомъ обширной части Азіи; но что касается ихъ искусства—архитектуры и музыки—оно было благопріобрѣтенное отъ сосѣдей. Богатство Финикіянъ давало имъ возможность обстроивать съ роскошью свои города, имѣть большое количество инструменталистовъ и пѣвцовъ, слушать музыку, хотя бы ужь ради того, что музыка являлась необходимымъ элементомъ жизни ихъ могущественныхъ сосѣдей; но вмѣстѣ съ тѣмъ исторія молчитъ о томъ, что такое было Финикійское искусство. Была у Финикіянъ арфа *Киннорь*, но инструментъ этотъ былъ ничто иное какъ Ассирійская Кинира или Кинейра; Киннорь и считался наиболѣе главнымъ инструментомъ, любимымъ инструментомъ боговъ. Во храмѣ финикійской богини Ашеры (1) на островѣ Кипрѣ богиня восхвалялась именно звуками Киннора. Звуки этого инструмента были по характеру тихіе, меланхолическіе, такъ что Греки называвшіе инструментъ тоже Киннором создали даже слово «кинюромаи», что обозначало въ переносномъ смыслѣ слова какъбы «я грущу,» или «тоскую». Разъ что арфа сдѣлалась инстру-

(1) Примѣч. *Афродита* у Грековъ.

ментомъ особенно любезнымъ божеству, понятно, что она должна была пользоваться популярностью: финикійскій финансовый *luxus* слушалъ охотно именно игру на арфѣ; на разныхъ пиршествахъ и празднествахъ именно арфѣ была отведена первенствующая роль. Тутъ можно привести кстати слова пророка Іезекіиля обращенные къ финикійскому городу Тиру: «я положу конецъ твоему пѣнію! Звуки твоихъ арфъ не будутъ раздаваться».

Главными виртуозами въ игрѣ на арфѣ были въ Финикіи женщины. Въ храмѣ Ашеры, на празднествахъ богатыхъ людей, въ различныхъ публичныхъ увеселительныхъ залахъ — а въ таковыхъ не было недостатка въ Тирѣ — вездѣ играли арфистки. На арфѣ играли служательницы богини, на арфѣ-же играли гетеры; наконецъ арфа сдѣлалась достояніемъ такихъ женщинъ, о которыхъ пророкъ Исайя сказалъ; «возьми твою арфу и влачись съ нею по городу забытая и брошенная блудница. Пой твою пѣсню!» и т. д. (1) Къ Грекамъ впослѣдстіи также перешелъ финикійскій обычай и Греческія гетеры были весьма искусны въ игрѣ на *Тригононъ* (арфа). Даже во времена Римскихъ Императоровъ Финикійскія и Сирійскія арфистки славились, какъ особенно замѣчательныя виртуозки.

Во время весеннихъ празднествъ въ честь Астарты въ Сирійскомъ Гіерополинѣ раздавались непремѣнно звуки флейтъ и цимбалъ. Способъ игры на флейтѣ у Сирійцевъ былъ нѣсколько особенный, отличительный отъ способовъ игры на этомъ инструментѣ другихъ народовъ: у всѣхъ флейта была инструментомъ не первой рѣзкости и силы, напротивъ того тонъ ея былъ сравнительно мягокъ, у Сирійцевъ же игра на флейтѣ давала въ результатѣ чрезвычайно рѣзкіе, сильные звуки. Сирійскихъ флейтистокъ, какъ нѣчто очень достопримѣчательное, привезъ съ собою Люцій Веръ въ Римъ; Маркъ Антоній также вывезъ съ собою финикійскихъ инструменталистокъ изъ числа такихъ, которыя играли во храмахъ. Спеціально Сирійскою была флейтная музыка объ Адонисѣ, убиваемомъ, розыскиваемомъ и снова живущемъ; музыка этой формы называлась въ Сиріи *«Абобасъ»*, а на Кипрѣ *«Гингрась»* — откуда и самъ инструментъ назывался Гинг-

(1) Примѣч. *Исайя* XXXIII.

рійской флейтой. По сообщенію Поллукса эти Гингрійскія флейты были очень схожи съ Карійскою флейтой-дудкой; тонъ ихъ былъ довольно рѣзкій, хотя и не лишенный меланхолическаго характера; употребителенъ былъ инструментъ этотъ и при похоронныхъ процессіяхъ. Впослѣдствіи Гингрійскія флейты перешли въ Грецію и въ Аѳинахъ напр. даже было въ модѣ слушать игру на этомъ инструментѣ во время торжественныхъ обѣдовъ.

Въ родственной и сосѣдней Сиріи Фригіи существовалъ еще видъ флейты называвшейся *Скитанія* или флейтой Экимаса; это довольно толстый, короткій инструментъ цилиндрической формы; между прочимъ о немъ есть указаніе у Софокла (¹). Нечего и говорить о томъ, что у всякаго изъ народовъ, о которыхъ шла рѣчь въ настоящей главѣ, было не мало сортовъ барабановъ, барабанчиковъ и вообще ударныхъ инструментовъ, такъ что характеръ ансамбльной музыки Сирійцевъ, Фригійцевъ и др. долженъ былъ быть шумнымъ, хотя и не лишеннымъ своеобразія, и послѣднее тѣмъ болѣе, что вообще на всей музыкѣ древняго востока лежитъ дѣйствительно своеобразный отпечатокъ нѣкоторой грусти и какъ бы пригнетенности, какого-то особаго скорбнаго элемента. Этотъ скорбный элементъ могъ быть конечно и случайнымъ проявленіемъ, но вѣрнѣе будетъ предположить, что явился онъ не спроста, а былъ такъ сказать продуцированъ всемъ строемъ тогдашней племенной жизни, всѣми условіями ея взятыми вмѣстѣ. Во всякомъ случаѣ, какъ ни рѣшить этотъ вопросъ, но фактъ состоитъ въ томъ, что музыка древняго востока (да отчасти и востока теперешняго), будучи шумной, пожалуй даже не чуждой нѣкоторой дикости, въ тоже время отдавала какъ бы тоскою, грустью, пригнетенностію.

Фригійцамъ во многихъ проявленіяхъ ихъ культуры были очень родственны Лидійцы. Лидійскіе боги—Кибела, мать горъ, спутники ея Аттисъ и Манесъ — были почитаемы и во Фригіи какъ покровители Фригійскаго народа. Также и искусство Лидійцевъ, а въ особенности музыка, имѣла въ себѣ очень много чертъ свойственныхъ Фригійскому искусству; при этомъ только слѣдуетъ замѣтить, что Лидійская музыка отличалось большею противъ Фригійской многосторонностью: такъ напр. Лидійская пѣсня была мягче, многообразнѣй по идеѣ, и въ тоже

(¹) Примѣч. въ «*Ніобеѣ*».

время Лидійской музыкѣ былъ не чуждъ и характеръ нѣкоторой воинственности свойственной музыкѣ фригійской. Эта двойственность характера Лидійской музыки сказалась до извѣстной степени и въ Лидійской гаммѣ, которая при всей ея мягкости, при всемъ колоритѣ грусти ея отличающемъ, не лишена какого-то проявленія силы. Струнные инструменты Лидійцевъ — трехъструнная *лира,* двадцатиструнная *Магадисъ* и *Пектисъ* — по мнѣнію Грековъ были продуктомъ чисто Лидійской культуры, при чемъ уже изъ Лидіи лира перешла на островъ Лесбосъ.

Пектисъ, по указанію Терпандера употреблявшаяся обыкновенно у Лидійцевъ во время трапезъ, напоминала собою по его разсказу старую греческую лиру, только обогащенную тремя лишними струнами (¹). Есть впрочемъ указанія, судя по которымъ Пектисъ не была дѣломъ изобретенія Лидійцевъ, а перешла въ Лидію отъ Ассирійцевъ.

Связь, которую имѣла Греція съ Лидіей, была причиной того, что многое изъ Лидійскаго искусства нашло себѣ примѣненіе въ Греціи, и позднѣе пріобрѣло тамъ полное право гражданственности наравнѣ съ чисто Греческими элементами искусства. Лидійская гамма въ концѣ концовъ считалась въ Греціи одною изъ чисто отечественныхъ гаммъ наравнѣ съ Дорійской; тоже впрочемъ слѣдуетъ замѣтить и о Фригійской гаммѣ. Изъ этихъ двухъ гаммъ, собственно чуждыхъ Греціи по своему происхожденію, Лидійская гамма привилась къ Греческой музыкѣ болѣе Фригійской и это объясняется вѣроятно слѣдующимъ: Фригійская гамма по характеру своему отличается не только воинственностью, но даже нѣкоторой дикостью; въ послѣдующія времена развитія и блестящаго состоянія музыкальнаго искусства въ Греціи, эти оригинальныя черты характера гаммы не могли не бросаться въ глаза, не могли не ставить препятствій къ тому, чтобъ Фригійская гамма привилась на столько же въ Греціи, какъ и мягкая гамма Лидійская.

Виды флейтъ у Лидійцевъ были слѣдующія: флейта мужская (крупной величины), женская флейта (значительно менѣе) и флейта дѣтская, на которой играли мальчики (самаго малаго калибра) (²). Но если судить по Софоклу, то все таки главными инструментами были упомянутая выше Пектисъ и еще составная флейта, сдѣланная изъ камыша.

(¹) Примѣч. AMBROS. gesch. d. mus. I. 191.

(²) Примѣч. Геродотъ. I. 17.

Чуть ли не вѣрнѣе будетъ однако предположить, что все таки первенство значенія оставалось не за Пектисъ а за флейтами, потому что у всѣхъ народовъ этой части Азіи вообще флейта была популярнѣйшимъ инструментомъ; покрайней мѣрѣ такъ оно было и у Сирійцевъ, и у Фригійцевъ, и даже у Евреевъ и другихъ.

Нѣкоторое подобіе «плача Адониса» было и у Лидійцевъ: сопровождалось это пѣніе игрой на флейтахъ.

На столько же на сколько у иныхъ древнихъ народовъ музыка была дѣломъ храма и богослужебныхъ процессій, на столько у племенъ малой Азіи вообще, а у Лидійцевъ въ особенности, она была дѣломъ общественнымъ, дѣломъ рѣшительно всякихъ публичныхъ торжествъ и собраній. Воздавалась-ли хвала герою, воину побѣдителю—музыка являлась необходимостью; устроивалось-ли общественное торжество по какому нибудь иному случаю—безъ музыки оно было немыслимо. У народовъ малой Азіи были не возможны факты, которые могли имѣть мѣсто напр. въ Египтѣ, гдѣ случалось что музыка не играла выдающейся роли при встрѣчѣ вождя побѣдоносно возвращающагося изъ похода (1). Дочь Іеффая встрѣчаетъ своего отца звуками арфъ и тимпановъ. Давида послѣ побѣдоносной битвы съ Филистимлянами встрѣчаютъ музыкой и пѣніемъ; его восхваляютъ словами, которыя даже возбуждаютъ зависть въ Саулѣ (2). И много можно было-бы привести примѣровъ доказывающихъ то, какое общественное значеніе имѣла музыка въ жизни племенъ малой Азіи.

Между всѣми народами и народцами семитическаго племени несомнѣнно Евреи обладали наиболѣе богатыми задатками по части развитія искуства поэзіи и музыки. Архитектура и скульптура хотя правда не были чужды Евреямъ, но въ этой области народъ Израильскій не сказалъ ничего особеннаго, ничего такого, что выдавалось-бы изъ общаго уровня, что отличалось-бы самобытною силой. Тѣ роскошныя зданія, которыя воздвигались Евреями, не были продуктомъ ихъ самобытной художественной культуры; стиль былъ общій и другимъ семитическимъ племенамъ, и даже мастера въ значительной степени были не Евреи. Такъ напр. Соломонъ для построенія знаменитаго

(1) Примѣч. Къ числѣ изображеній открытыхъ въ Египтѣ есть одно, гдѣ посреди чествующихъ Фараона жрецовъ и народа не видно музыкантовъ.

(2) Примѣч. «Саулъ побѣдилъ тысячи а Давидъ—тьмы».

Іерусалимскаго храма вызвалъ чужеземнаго мастера-художника: Гирамъ-Абифъ, строитель храма, не былъ Евреемъ. Но что касается поэзіи и музыки, то ни одинъ народъ изъ числа Семитовъ не культивировалъ этихъ искуствъ съ такой любовью, какъ Евреи, и не возвелъ ихъ на такую высоту: на этотъ счетъ, и въ особенности по части поэзіи, миѳологіи, Евреи оставили такіе памятники, передъ которыми блѣднѣетъ все кромѣ памятниковъ Греческаго искуства. Музыка Евреевъ—это ужъ есть явленіе общее для того времени—развивалась рука объ руку съ поэзіей. Тотъ фактъ, что Евреи были, если такъ можно выразиться, урожденными философами-теологами, отразился конечно и на формахъ развитія ихъ музыкальнаго искуства. На ряду съ поэзіей музыка имѣла свое начало нигдѣ какъ въ Богѣ, и потому прежде всего она и служила Богу; восхвалять Бога, благодарить его, просить его, все это надо было дѣлать не иначе, какъ соединяя два божественныя искуства: поэзію и музыку. Ничемъ инымъ какъ хвалебнымъ гимномъ выражаютъ вожаки Еврейскаго народа, а съ ними и самъ народъ, свою радость и свое благодареніе Богу за спасеніе отъ войска Фараона.

Многимъ народамъ древности свойствена была черта понимать пророчествованія не иначе какъ нѣчто, облеченное въ форму поэзіи и музыки; на этомъ именно основаніи любимѣйшіе изъ представителей поэзіи и музыки почитались за пророковъ ([1]); на этомъ то основаніи пророчества излагались въ стихотворной формѣ, или даже въ формѣ пѣсни. Египетскіе верховные пѣвцы назывались пророками; Греческая Пифія излагала пророчества въ стихотворной формѣ. Черта эта была свойствена Евреямъ чуть ли не болѣе чѣмъ кому либо изъ народовъ древности. Еврейскіе пророки излагали свои пророчества мало того въ формѣ поэтическихъ пѣсней, но даже стихи этихъ пѣсенъ были иногда чрезвычайно замѣчателно альфабетизированы и отличались удивительной версификаціей какъ напр. у Іереміи; названіе «пророкъ» и «поэтъ» у Евреевъ имѣли тѣмъ болѣе общаго, что и вообще—то поэзія Евреевъ въ значительной степени была проникнута религіознымъ значеніемъ. Пророчествомъ въ узкомъ смыслѣ слова называлось изложеніе грядущихъ событій, предсказаніе разныхъ явленій народной жизни, явленій, имѣющихъ чисто общественный нравственный

([1]) Примѣч. Исторія музыки у Египтянъ Пророкъ Ата.

смыслъ; предсказанія эти всегда дѣлались во имя Бога и слѣдовательно имѣли строго религіозное значеніе. Само по себѣ разумѣется, что *выучиться* пророчествовать нельзя: тѣмъ страннѣе кажется на первый взглядъ явленіе, что у Евреевъ существовали пророческія школы, нѣкоторымъ образомъ учебныя заведенія художественнаго характера, въ родѣ нашихъ консерваторій, откуда выходили пророки. Объясняется же эта странность очень просто. Пророчество, какъ сказано, облекалось въ форму поэзіи и музыки; понятно что искуству стихосложенія и сложенію мелодіи надо было учиться: поэтому то умѣнью облекать пророчество въ ту форму, которая была для него нообходима и обучались въ пророческихъ школахъ. Такого рода школы были въ нѣсколькихъ Еврейскихъ городахъ: въ Іерусалимѣ, Іерихонѣ, Виѳлеемѣ Гильголѣ, Рамѣ. Существованіе ихъ очень древне, судя по тому, что уже въ древнѣйшій періодъ Еврейской исторіи были пророки и пророчества излагались не иначе какъ въ художественныхъ формахъ. Въ позднѣйшія же времена школы эти начали мало по малу изчезать, какъ учрежденія отжившія свой вѣкъ, исполнившія свою задачу; чуть ли не совпадаетъ это время постепеннаго изчезновенія пророческихъ школъ со временемъ жизнедѣятельности Давида.

Съ Давида собственно начинается существованіе въ широкомъ смыслѣ слова національной музыки у Евреевъ. Давидъ былъ человѣкомъ съ огромными поэтическими задатками, а такъ какъ поэзія безъ музыки въ древнемъ мірѣ была не мыслима, то и въ талантливости Давида оказалась эта черта двойственности: онъ былъ поэтъ-музыкантъ. Изъ пастуховъ призванъ онъ былъ ко двору Саула за чрезвычайное искуство пѣнія и игры на арфѣ. Когда онъ пѣлъ, акомпанируя себѣ, мрачный царь дѣлался спокойнымъ. «Каждый разъ какъ на Саула нападалъ злой духъ и мучилъ его, Давидъ игралъ и пѣлъ и своимъ божественнымъ пѣніемъ дѣлалъ то, что царю становилось легче и злой духъ покидалъ его» (¹). Въ этихъ словахъ, кромѣ похвалы, лично относящейся къ Давиду, отчасти слышится и то, какъ понимали Евреи дѣло музыки и какъ относились они къ ней; музыка Магеда, Орфея и др. усмиряетъ дикихъ животныхъ; музыка же Давида усмиряетъ даже бѣсовъ, духовъ, стоявшихъ въ понятіяхъ Евреевъ по своему

(1) Примѣч. Сам. XVI. 15. 16. 23.

могуществу выше физическаго міра. Это могло быть лишь прямымъ послѣдствіемъ признанія музыки божественнымъ даромъ. Поэтому при посредствѣ поэзіи и музыки выставлялась пророками смѣлая правда, правда, которую они безстрашно бросали въ глаза сильнымъ міра сего: они знали, что то, что они поютъ, о чемъ поютъ, не есть пѣсня человѣка, а есть нѣчто имѣющее божеское начало, божественный смыслъ и значеніе. Понятно, что при такомъ взглядѣ на дѣло музыка не могла быть у Евреевъ тѣмъ, чѣмъ она была напр. у Грековъ: представленіемъ прекраснаго въ звукахъ. Она даже не была искуствомъ въ простомъ смыслѣ этого слова, а была болѣе чѣмъ искуствомъ: какъ-бы богослужебнымъ отправленіемъ. Не эстетика, а религія была ея исходной точкой. Именно священной музыкѣ Евреевъ обязана музыка христіанства въ первые вѣка его существованія религіозностью, строгостью своего стиля, характеромъ той божественности, какою проникнуты были древніе гимны; отъ Греческаго же искуства искуство христіанъ позаимствовало другія черты: образы, формы, красоту.

Но возвратимся къ Давиду. Когда, еще будучи пастухомъ, стерегъ онъ свои стада на поляхъ Виѳлеемскихъ, не мало сложилъ онъ пѣсенъ, отъ словъ и музыки которыхъ вѣроятно вѣяло чѣмъ нибудь особеннымъ, судя по тому, что мальчикъ пастухъ былъ замѣченъ; уже тогда пользовался онъ извѣстностью и какъ арфистъ. Тексты пѣсенъ Давида не нуждаются въ рекомендаціи. Достаточно припомнить хоть «небеса воздаютъ хвалу Господу» или пѣснопѣніе, въ которомъ Давидъ оплакиваетъ смерть Саула и друга своего Іонафана: «твоя слава, о Израиль погибла на твоихъ глазахъ. Тамъ пали герои!» Очень понятно, что когда пастухъ Давидъ, поэтъ, пѣвецъ и музыкантъ по натурѣ, сдѣлался царемъ Израильскимъ, искуство вмѣстѣ съ нимъ вознеслось на еще большую чѣмъ прежде высоту; и вотъ въ это то время значеніе музыки въ жизни евреевъ и захватило собою гораздо большую ширь; не переставая быть отправленіемъ такъ сказать религіознымъ, продолжая оставаться дѣломъ чуть не богослужебной важности, музыка сдѣлалась сверхъ того искуствомъ именно въ прямомъ смыслѣ этого слова, иначе говоря, завоевала себѣ то, чего прежде не имѣла въ такой степени. Самъ Давидъ игралъ и пѣлъ; естественно, что музыка сдѣлалась вторымъ хлѣбомъ насущнымъ націи. На празднествахъ раздовалась она въ небывалыхъ до того времени размѣрахъ. При какомъ

нибудь радостномъ событіи, имѣвшемъ общественный смыслъ Давидъ отдавалъ приказъ левитамъ, чтобы они изъ своей среды избрали пѣвцовъ и иструменталистовъ «дабы радость была встрѣчена звуками арфъ, лиръ, цимбалъ и пѣнія.»

Чисто религіозная, храмовая музыка Евреевъ весьма отличалась отъ таковой же музыки другихъ народовъ; у послѣднихъ въ сферѣ храмовой музыки допускались женщины исполнительницы, и даже роль ихъ было весьма значительна; у Евреевъ-же напротивъ исполнителями храмовой музыки являлись только мужчины, и если можно указать на нѣсколько рѣдкихъ случаевъ храмоваго торжества, въ которомъ участвовали женщины, то случаи эти суть исключенія и исключенія имѣвшія въ себѣ нѣчто особенное. Три дочери Гемана, имена которыхъ попадаются въ перечнѣ участвующихъ въ гимнахъ, были допускаемы туда въ силу того уваженія, которымъ пользовались самъ левитъ Геманъ и вся его семья. Въ другихъ же музыкальныхъ, нехрамовыхъ торжествахъ, участіе женщинъ исполнительницъ было допускаемо: «впередъ шли левиты и пѣвцы, а среди ихъ ударяющія въ тимпаны и цимбалы женщины» ([1]). Что же касается музыки придворной, въ особенности со временъ Давида, то въ штатѣ придворныхъ инструменталистовъ и пѣвцовъ имѣлось довольно большое количество женщинъ.

Послѣ Давида на престолъ Еврейскій вступилъ Соломонъ—человѣкъ инаго закала, повелитель, при которомъ выявились въ жизни двора Еврейскаго царя весь блескъ, вся роскошь востока. Будучи по уму однимъ изъ самыхъ блестящихъ государей древней эпохи, Соломонъ, какъ царь Еврейскій, былъ представителемъ самаго блестящаго періода Еврейской государственной и общественной жизни. Слава его, слухи о его несказанномъ умѣ и задаткахъ выдающагося народнаго судьи и правителя были настолько распространены по древнему востоку, что предпринимались отдаленныя путешествія съ единственной цѣлью видѣть придворную жизнь Соломона, слышать его мудрыя изрѣченія, любоваться на блескъ тогдашней придворной обстановки и на чудо-храмъ, начатый постройкою еще при Давидѣ и блистательно оконченный его сыномъ и преемникомъ.

Понятно, что при такихъ условіяхъ придворнаго блеска штатъ

---

(1) Примѣч. Пс. л. 68.

имѣвшихся при дворѣ Еврейскомъ инструменталистовъ и пѣвцовъ все возросталъ и достигъ наконецъ небывалыхъ въ количественномъ отношеніи размѣровъ. Окончаніе построенія Іерусалимскаго храма было отпраздновано грандіознымъ торжествомъ полу-храмоваго, полу-общественнаго характера, при чемъ конечно музыкѣ и пѣнію была отведена подобающая роль. Въ разсказахъ объ этомъ торжествѣ очень часто упоминается имя левита Ассафа, какъ однаго изъ главныхъ руководителей музыкальнымъ отдѣломъ празднества, того самаго Ассафа который еще при Давидѣ игралъ по части музыки видную роль. Описаніе этого торжества, заимствуя его у одного изъ древнихъ писателей, Амброзъ приводитъ въ такомъ видѣ (1): «Съ западной стороны алтаря стояли левиты и пѣвцы руководимые Ассафомъ, Геманомъ, Идитумомъ съ ихъ сыновьями и братьями; всѣ они облечены были въ ризы тончайшаго бѣлаго полотна, и пѣли и играли на арфахъ, цимбалахъ и цитрахъ; за ними стояли сто двадцать жрецовъ и играли на трубахъ. И всѣ они соединяли свои голоса съ струнами арфъ, цимбалъ и различныхъ струнныхъ и иныхъ иструментовъ, и хвала возносилась къ небу, и далеко слышно было какъ славили они Господа».

Со времени Соломона еще болѣе чѣмъ со времени Давида Еврейская музыка, не утрачивая своего религіознаго богослужебнаго значенія, пріобрѣла значеніе въ общественной и даже частной жизни. Во времена Соломона, и еще болѣе послѣ его царствованія, музыка начинаетъ уже раздаваться за пирами и трапезами. «Какъ рубинъ въ золотѣ» сказано у Сираха, «блеститъ музыка за трапезой, какъ смарагдъ въ серебрѣ хороша она за чарой вина».

Каковы были древнія мелодіи Евреевъ судить было бы въ сущности трудно по тѣмъ мелодіямъ которыя дошли до нашего времени, такъ какъ на послѣднихъ неминуемо должны были такъ или иначе, отразиться вліянія чуждыхъ Евреямъ національностей, среди которыхъ живетъ та или иная группа Еврейскаго племени, разсѣяннаго по лицу земли въ теченіи уже столькихъ столѣтій; но все же нѣкоторое понятіе о древней Еврейской мелодіи имѣть можно даже по дошедшимъ до насъ на этотъ счетъ памятникамъ, въ особенности если, взявъ какую нибудь мелодію, по характеру своему намекающую на

(1) Примѣч. Gesch d. M. I. 201.

древнее происхожденіе, рядомъ съ тѣмъ мы представимъ себѣ хотя бы нѣкоторыя измѣненія, какія могла она выдержать проходя сквозь разныя редакціи въ теченіи многихъ вѣковъ. Какъ на одну изъ хорошо выдержанныхъ мелодій, если не вполнѣ сохранившуюся, то во всякомъ случаѣ мастерски реставрированную можно даже указать: это пѣсня ликованія имѣющая мѣсто во 2-ой картинѣ 2-го акта Рубинштейнскихъ „Маккавеевъ" ([1]). Мелодія этой пѣсни есть хорошо выдержанный типъ древней мелодіи въ первой, главной своей части (далѣе характеръ ея расплывается и утрачивается окончательно). Какъ кажется композиторъ именно для первой части мелодіи взялъ нѣчто готовое, причемъ заслуга его весьма значительна въ томъ отношеніи, насколько умѣстно взята имъ мелодія въ общемъ ходѣ его музыкальной драмы, насколько мастерски возстановлена она въ своемъ первоначальномъ первообразѣ и насколько глубоко обдуманно сдѣлано ея безхитростное оркестровое сопровожденіе. Если мы ошибаемся и мелодія не взята готовою, то заслуга Рубинштейна еще крупнѣе, ибо тогда приходится признать за нимъ авторство мелодіи несомнѣнно древняго характера.

Но вообще говоря найдти Еврейскую мелодію, сохранившую въ чистотѣ свой древній характеръ и исполняемую, излагаемую въ наше время внѣ вліяній другихъ національностей, не легко. Странно, что на этотъ счетъ Евреи, во многихъ другихъ отношеніяхъ сохранившіе чистоту своего типа, оказались подчиняющимися чуждымъ вліяніямъ. Причина напр. почему пѣсни Испанскихъ Евреевъ съ трудомъ укладываются въ наши ноты, почему онѣ такъ рѣзко отличаются отъ Еврейскихъ же мелодій существующихъ напр. въ Германіи и Россіи, состоитъ въ томъ, что мелодіи Испанскихъ Евреевъ по существу своему отразили вліянія Мавританской культуры и строеніе ихъ даже не чуждо третьихъ долей тоновъ. Въ тоже время мелодіи Евреевъ средней полосы западной Европы оказываются не чуждыми вліяній первыхъ вѣковъ католичества, и отдаютъ нѣсколько суровымъ характеромъ стариннаго католическаго пѣнія. Между тѣмъ нѣтъ ни малѣйшаго сомнѣнія въ томъ, что именно Еврейская мелодія въ древнія времена была одною изъ наибболѣ характерныхъ: *«Спойте намъ одну изъ пѣсенъ Сіона!»* говорятъ поебѣдители Вавилоняне плѣннымъ Евреямъ.

([1]) Примѣч «Бейте въ кимвалы!»

«Какъ будемъ мы пѣть *пѣсни нашего Бога* въ чуждой землѣ!» отвѣчаютъ плѣнные ([1]).

Одною изъ главныхъ чертъ древняго Еврейскаго пѣнія было впрочемъ нѣчто общее всѣмъ древнимъ восточнымъ народамъ, а именно пѣніе въ октаву. Женскіе голоса соединялись съ мужскими именно въ октаву; способъ этотъ можно назвать *Магадизаціей*, такъ какъ былъ инструментъ спеціально предназначавшійся для октавныхъ удвоеній арфы (октавой ниже) и называвшійся *Магадисъ* (у Лидійцевъ). Понятіе о значеніи Магадисъ и Магадизаціи перешло съ востока и въ Грецію, гдѣ такого рода пѣніе, или комбинированье инструментовъ, даже носило именно названіе Магадизаціи ([2]).

Что касается чести быть изобрѣтателями музыкальныхъ инструментовъ, то въ этомъ отношеніи за Евреями приходится признать очень малое. За долго до Авраама Египтяне имѣли уже арфы, лиры, флейты, Арабы имѣли лютни и ребабы и т. д. Отъ Египтянъ, какъ древнѣйшихъ представителей музыкальной культуры, нѣкоторые изъ инструментовъ перешли къ Семитическимъ племенамъ, которыя въ своемъ племенномъ развитіи переживали тогда еще періодъ младенчества. Такъ было и съ Евреями. Арфа напр. перешла къ нимъ чрезъ посредство Финикіянъ; на это ясно указываетъ Еврейское названіе инструмента, *Кинноръ*, которое собственно есть названіе Финикійское. А между тѣмъ не подлежитъ сомнѣнію, что арфа-то и была у Евреевъ популярнѣйшимъ, любимѣйшимъ инструментомъ, чего не было бы при условіи существованія рядомъ съ нею какого нибудь струннаго инструмента самостоятельно-Еврейской культуры. Давидъ игралъ именно на арфѣ-Кинноръ. Уже по самому тому, что на Еврейской арфѣ можно было играть на ходу, надлежитъ заключить что Финикійская Кинноръ— повтореніе Ассирійской трехъугольной арфы—легкая и удобная, даже не выдержала особенныхъ измѣненій, сдѣлавшись у Евреевъ ихъ національнымъ инструментомъ. Да и Еврейскіе источники подтверждаютъ только что высказанное.

Іосифъ говоритъ о Киннорѣ, что игралось на ней тѣмъ же способомъ какъ и на Ассирійской арфѣ «съ которой она имѣла много

---

(1) Примѣч. Пс. 136.
(2) Примѣч. AMBROS Gesch. T. I. 204.

общаго». Гіеронимъ правда называетъ Киннорь—*Гитарой* (¹), но говоритъ при этомъ, что инструментъ имѣлъ форму дельты и имѣлъ 24 струны—значитъ опять таки рѣчь несомнѣнно идетъ объ трехъугольной арфѣ, такъ какъ при подобной формѣ и такомъ количествѣ струнъ названіе гитары не причемъ.

На существованіе гитары у Евреевъ есть указаніе въ 91 псалмѣ гдѣ она названа *Гязуръ* и сопоставлена съ *Наблой* какъ инструментомъ отъ нея отличнымъ. Въ книгѣ Маккавеевъ арфа, гитара и набла также упомянуты какъ три различные инструмента. Кромѣ этихъ инструментовъ у Евреевъ имѣлся и инструментъ, напоминавшій Арабскіе смычковые инструменты: это именно *Шалишимъ*, инструментъ съ тремя жильными струнами, изъ которыхъ тоны извлекались посредствомъ смычка съ конскимъ волосомъ. Такъ можно судить изъ указанія на этотъ видъ трехструнной скрипки *Шильте-Хагиборимъ*: если же вѣрить указанію Бартолоцци, то названіе Шалишимъ не при чемъ, ибо такъ назывались вообще трехструнные инструменты. Еще болѣе сбивчивы указанія на другой инструментъ *Махалъ*. Кирхеръ считаетъ это видомъ гитары а Бартолоцци говоритъ, что Махалъ есть названіе извѣстнаго вида хороваго пѣнія. *Небель-Азоръ* былъ инструментомъ рода Наблы: четырехъ-угольный длинный инструментъ съ десятью струнами, изъ которыхъ тонъ извлекался защипываньемъ, посредствомъ заостреннаго пера (²); говоря проще инструментъ этотъ—Псалтырь (³).

По разсказу Іосифа храмовыя Псалтырь и Гитара дѣлались изъ электрона—подъ этимъ названіемъ подразумѣвали то янтарь, то сплавъ благородныхъ металловъ. Предположить янтарь матеріаломъ для выдѣлки инструмента рѣшительно невозможно; повѣрить же изготовленію инструментовъ, хотя бы и храмовыхъ, изъ золота и серебра также весьма трудно; и это тѣмъ болѣе, что извѣстно напр. что Соломонъ—а это было въ блестящій періодъ Еврейской жизни—приказалъ изготовить для храма инструменты изъ сандальнаго дерева; такъ что очевидно даже сандальное дерево считалось уже достаточнымъ въ данномъ случаѣ. Вообще по части Еврейскихъ извѣстій о Еврейской музыкѣ приходится быть очень осторожнымъ, такъ какъ нѣкоторые Еврейскіе

(¹) **Примѣч.** Cithara—по Гіерониму.
(²) **Примѣч.** Blanchinus, De trib. instr generibus 35.
(³) **Примѣч. Инструментъ, акомпанирующій пѣснопѣніямъ, псалмамъ.**

писатели, чрезъ мѣру увлекаемые патріотизмомъ, впадали иногда въ крайности по части неправдоподобія дѣлаемыхъ ими указаній. Тотъ же Іосифъ сообщаетъ напр. что на одномъ изъ празднествъ въ Іерусалимѣ въ музыкальномъ пиршествѣ участвовали 200,000 пѣвцовъ, 40,000 арфъ, 40,000 систръ и 200,000 трубъ, что вмѣстѣ составитъ 480,000 голосовъ. Амброзъ, передавая объ этомъ сообщеніи, которому разумѣется онъ, какъ и всякій, не можетъ дать ни малѣйшей вѣры, добавляетъ отъ себя, иронизируя на счетъ автора сообщенія: «если мудрый Царь Соломонъ не оглохъ отъ подобной музыки, то значитъ слуховыя нервы его были созданы иначе чѣмъ у другихъ людей».

Между духовыми инструментами Евреевъ наиболѣе выдавались двѣ флейты: большая флейта—*Некибхимъ* и малая—*Халилъ*. Обѣ были древнѣйшими видами духовыхъ инструментовъ. Флейты по началу играли роль главнымъ образомъ въ похоронныхъ процессіяхъ, впослѣдствіи-же исполняли и другое назначеніе: звуки флейтъ стали раздаваться на разныхъ празднествахъ получастнаго, полуобщественнаго свойства какъ напр. на свадьбахъ. Самый же замѣчательный изъ всѣхъ духовыхъ инструментовъ, какъ бы нѣкое подобіе органа, назывался *Магрефа*; инструментъ этотъ въ первые времена христіанства находился въ Іерусалимскомъ храмѣ ([1]). Если вѣрить Еврейскимъ указаніямъ, то Магрефа состоялъ изъ десяти трубокъ, при чемъ каждая трубка будтобы могла давать десять тоновъ. Тутъ слѣдовательно опять есть несообразность и явное преувеличеніе, и это тѣмъ болѣе очевидно, что тотъ же источникъ приписываетъ Магрефѣ уже совершенно невѣроятныя качества: оказывается напр. что звуки трубокъ Магрефы были слышимы чуть не на десять верстъ во всѣ стороны, такъ что люди ходившіе по улицамъ не могли говорить другъ съ другомъ, если въ въ это время изъ храма раздавались звуки Магрефы. Далѣе же оказывается, что переносилъ Магрефу съ мѣста на мѣсто (инструментъ иногда помѣщался въ алтарѣ) *одинъ* левитъ и что величиною Магрефа была съ локоть. Вѣрно во всѣхъ этихъ сообщеніяхъ развѣ только одно: Магрефа—инструментъ духовой, малаго колибра, какъ бы первообразъ органа (разумѣется въ его первобытнѣйшей формѣ) и потому инструментъ для того времени весьма замѣчательный. Въ *pendant* къ

1) Примѣч. AMBROS Gesch. d. M. 1. 210.

удивительнымъ сообщеніямъ о Магрефѣ можно упомянуть о другомъ инструментѣ, *Мааnимъ*, указанія о которомъ сбивчивы уже до того, что изъ однихъ можно вывести заключеніе, что это инструментъ струнный, изъ другихъ—что это названіе мѣдной трубы.

Въ числѣ ударныхъ инструментовъ имѣли Евреи нѣчто весьма схожее съ Египетскими ручными тимпанами; инструментъ этотъ назывался *Тофъ* и былъ исключительной принадлежностью женскаго хороваго пѣнія. Военныя трубы и даже родъ тромбоновъ были у Евреевъ въ большомъ ходу. Въ послѣдній разъ торжественно прозвучали онѣ въ 66 году по Рождествѣ Христ. когда Еврейское войско выступило противъ Римскихъ легіоновъ. 11-го Іюля 70-го года была принесена послѣдняя жертва Богу во храмѣ Соломоновомъ, но Іегова на сей разъ не спасъ народъ свой отъ погибели, и 17-го Августа того же года и храмъ и весь Іерусалимъ были разграблены, разорены и съ тѣхъ поръ народъ Еврейскій разсыпался по лицу земли а съ тѣмъ вмѣстѣ сгибло въ своемъ самобытномъ существованіи Еврейское искуство, давъ собою лишь почву для развитія нѣкоторыхъ элементовъ будущаго искусства христіанскихъ народовъ.

VI.

ГРЕЧЕСКАЯ МУЗЫКА.

ПЕРІОДЪ ПЕРВЫЙ.

Общій взглядъ на Греческое искусство.—Три періода развитія Греческой музыки.—Первый періодъ.—Пѣвцы и ихъ пѣснопѣнія.—Переходныя формы. Элегія и Ямбъ.—Диѳиранба и празднество въ честь Аполлона.—Мифическіе пѣвцы. Орфей, Ѳамиръ и др.—Гомеръ и его миѳическое происхожденіе.—Плачъ о Линосѣ, Ялемосъ и Скефросъ.—Пѣсни веселаго содержанія: Пэаны.

Древняя Греція — истинная страна искуства. Если былъ народъ въ дохристіанскомъ мірѣ, искуство котораго въ своемъ самостоятельномъ развитіи дошло, до возможности сказать свое послѣднее слово, то народъ этотъ—Греки. Однако говоря это вообще, нельзя въ тоже время въ частностяхъ не признать того, что не всѣ искусства въ равной степени были культивируемы Греками и не всѣ они достигли одинаковой высоты, одинаковой законченности въ періодъ высшаго своего развитія. Жизнь Грека въ его прекрасномъ отечествѣ сложилась именно при тѣхъ физическихъ и нравственныхъ условіяхъ, при которыхъ ес-

тественнѣе всего было развиваться искуствамъ пластическимъ; климатъ, красота и роскошь окружающей природы, не та красота и роскошь, которой отличается подавляющая своей грандіозностью природа Индіи, а красота мягкая, роскошь ласкающая человѣка, рядомъ съ этимъ нравственныя условія слагавшейся общественной жизни и пантеистическое отношеніе къ высшей силѣ, божеству—все это было основнымъ камнемъ великагo будущаго Греческихъ пластическихъ искуствъ. Стояли они къ концу самостоятельной племенной жизни древней Греціи на такой высотѣ, какой не достигали они ни у одного изъ народовъ; дѣло дошло даже до того, что искуство такъ сказать подорвало религію, красота формы подорвала кредитъ идеи божества, искуство произвело расколъ въ Греческой жизни: явились люди, утверждавшіе, что олицетворенія боговъ достигли той красоты формъ, что имъ уже нельзя молиться, нельзя, такъ какъ поклоненіе формѣ, искуству, въ данномъ случаѣ убиваетъ собой возможность поклоненія идеѣ божества; вслѣдствіе этого было не мало людей, которыхъ можно пожалуй назвать старовѣрами Греческой жизни, людей не охотно молившихся богамъ, исполненнымъ въ формѣ дивныхъ по совершенству статуй, имѣвшихъ своихъ боговъ, исполненіе которыхъ было именно на столько незатѣйливо, что художественность формъ не убивала самую идею.

Естественно, что такой художникъ-народъ какъ Греки, народъ въ которомъ сознаніе красоты и гармоніи было второй натурой, не могъ не отозваться чѣмъ нибудь отличительнымъ, выдающимся и въ дѣлѣ музыки. И дѣйствительно, хотя музыка и не достигла въ Греціи тѣхъ высшихъ результатовъ, какихъ достигли тамъ пластическія искуства, но все же въ исторіи дохристіанской музыки нельзя назвать народа, музыкальное искуство котораго и со стороны степени развитія его, и со стороны положенія и значенія его, можно было бы сравнивать съ музыкальнымъ искуствомъ Грековъ. Только въ Греціи музыка существовала какъ совершенно самостоятельное искуство, только тамъ она не была необходимой принадлежностью или религіозныхъ, или общественныхъ празднествъ, танцевъ и пр. а существовала сама для себя и сама собою, какъ нѣчто отдѣльное въ обширной области прекраснаго. Именно такимъ положеніемъ музыкальнаго искусства можно объяснить фактъ существованія у Грековъ цѣлыхъ зданій, воздвиг-

нутыхъ съ специально-музыкальными цѣлями, зданій назначеніе которыхъ было служить мѣстомъ музыкальныхъ исполненій. Музыка для Грека была дѣломъ такой важности, что она глубоко проникала даже въ его религіозныя вѣрованія. Одинъ изъ любимѣйшихъ боговъ, Аполлонъ—былъ музыкантъ; символъ его—лира; одинъ изъ любимѣйшихъ героевъ, Гераклесъ, былъ также музыкантъ: его игру на лирѣ даже сравнивали съ игрою бога солнца. Насколько вообще музыка пустила глубокіе корни въ Греческой жизни можно заключать и изъ того, что въ школахъ, гдѣ воспитывались благородно-рожденные Греки, на ряду съ важнѣйшими предметами знанія, обучались и музыкѣ; музыка считалась необходимымъ элементомъ образованія; Платонъ, перечисляя предметы, преподаваніе которыхъ необходимо, называетъ въ числѣ таковыхъ и музыку; отъ Аристотеля мы знаемъ, что музыка есть одинъ изъ необходимѣйшихъ стимуловъ человѣческаго развитія, что она есть важный элементъ человѣческаго знанія. Въ исторіи другихъ древнихъ народовъ мы не видимъ подобныхъ примѣровъ. Тамъ музыка не настолько еще самостоятельна, чтобъ исторію ея можно было совершенно выдѣлить изъ исторіи культуры того или другаго, племени. Съ Греціи же начинается собственно исторія музыки, какъ нѣчто самостоятельное, само въ себѣ существующее, какъ нѣчто, имѣющее конечно внутреннюю связь съ исторіей народной культуры, но вмѣстѣ съ тѣмъ и являющее собою самостоятельный предметъ для изученія.

Исторія Греческой музыки дѣлится на три весьма отличные одинъ отъ другаго, періода. Первый обнимаетъ собою промежутокъ времени отъ начала существованія Греціи, какъ отдѣльной племенной жизни, до Дорійскаго переселенія. Въ этотъ полумиѳическій періодъ Греческая музыка не есть еще выработавшееся самостоятельное цѣлое, она носитъ еще на себѣ характеръ Азіатизма, какъ элемента, существовавшаго прежде и давшаго собою начало искуству. Значеніе музыки въ Греціи въ этотъ періодъ почти тоже что и въ древнемъ востокѣ. Гимнами прославляются боги, пѣснями прославляются герои и цари; пѣвцы въ почетѣ; они окружены общимъ уваженіемъ. Въ пѣсняхъ этихъ и гимнахъ музыка однако играетъ не главенствующую и отнюдь не самостоятельную роль; важнѣйшее въ нихъ, то для чего гимны и пѣсни существуютъ, есть поэтическая сторона дѣла, текстъ. Въ текстѣ вос-

хваляются боги, прославляются дѣянія царей и героевъ, музыка же только какъ бы подчеркиваетъ значеніе текста, а о самостоятельномъ ея значеніи нѣтъ и рѣчи. Со времени Дорійскаго переселенія, слѣдовательно приблизительно за тысячелѣтіе до Р. Х. начинается второй періодъ въ исторіи развитія Греческой музыки. Во все это время состояніе музыкальнаго дѣла идетъ быстрыми шагами впередъ; искуство, развиваясь все болѣе и болѣе, пріобрѣтаетъ себѣ почву самостоятельности, оно все глубже пускаетъ корни въ жизнь Грековъ. Въ этотъ періодъ начинаютъ свое существованіе музыкальныя состязанія, хоровое пѣніе какъ самостоятельное цѣлое, музыка спеціально танцовальная. Все это имѣетъ мѣсто на большихъ празднествахъ въ честь боговъ и героевъ. Въ этотъ же періодъ начинаютъ появляться и выдающіеся представители музыкальнаго искуства, имена которыхъ благодарное потомство чтитъ и вѣчно сохраняетъ въ памяти. Самыя музыкальныя средства дѣлаются богаче, слагаются формы ритмики, являются, какъ законченное цѣлое, тональности, словомъ музыка стоновится самостоятельнымъ искуствомъ; при этомъ она получаетъ характеръ величественной красоты, строгости стиля. Самое блестящее время процвѣтанія музыки въ этомъ періодѣ составляетъ промежутокъ между Греко-Персидской войной и войной Пелопонезской, слѣдовательно, приблизительно V-ый вѣкъ до Р. Х. Въ этомъ періодѣ мало того вырабатывается музыка какъ самостоятельное искуство, но и замѣтно вырабатывается наука музыки, такъ сказать математически-музыкальный методъ изученія искуства во всѣхъ его проявленіяхъ. Пелопонезская война начинаетъ собою третій и послѣдній періодъ въ исторіи развитія Греческаго искуства. Музыка въ этомъ періодѣ подвергается, какъ искуство, окончательной обработкѣ; она отдѣляется даже отъ поэзіи и начинаетъ полную самостоятельную жизнь. Происходятъ нѣкоторыя перемѣны въ существовавшей до того времени музыкальной системѣ; строгія, суровыя начала уступаютъ мѣсто началамъ блеска и фантазіи. Простота характера музыки замѣняется тѣмъ, что мы привыкли понимать подъ словомъ виртуозность. Словомъ почти какъ контрасты стоятъ одна по отношеніи къ другой музыка втораго періода сурово-спокойная, простая и строгая и музыка третьяго періода блестящая, виртуозная. Это время вообще совпадаетъ съ тѣмъ періодомъ развитія пластическихъ искуствъ, когда совершенство формы, такъ сказать виртуозность

пластики, дошло до того, что послужило причиной зарожденія религіознаго раскола, религіознаго старовѣрчества въ Греческой жизни. Тоже въ сущности было и съ музыкой; съ развитіемъ музыкальнаго блеска, музыкальной виртуозности, начали появляться и музыкальные старовѣры, люди, видѣвшіе свѣтъ лишь въ прошломъ Греческаго искуства, искренно сожалѣвшіе объ отходящей въ область невозвратимаго музыкѣ сурово-простой, недовѣрчиво, почти до ненавистничества относившіеся къ новому изяществу и блеску музыкальныхъ формъ, новому богатству музыкальныхъ средствъ, словомъ къ нарожденію вообще новыхъ силъ въ искуствѣ. Въ этомъ періодѣ виртуознаго блеска и борьбы противъ него музыкальнаго старовѣрчества и засталъ Греческое искуство все объявшій, все поглотившій собою Римъ; въ этомъ видѣ и заимствовалъ онъ его вмѣстѣ съ другими стимулами Греческой культуры. Греція въ это время кончаетъ свою роль въ исторіи человѣчества, но роль ея въ дѣлѣ развитія искуства была исполнена; до христіанская поэзія, музыка, живопись и пластическія искуства сказали свое последнее слово именно Греческими искуствами, и Греческая музыка, стоявшая уже чрезвычайно высоко въ своемъ развитіи ко времени возникновенія христіанства, была достаточна огромнымъ научно-художественнымъ матеріаломъ для того, чтобъ новое зарождающееся искуство приняло ея какъ основной камень своего будущаго, на ряду съ музыкальнымъ искуствомъ того племени, среди котораго само христіанство нашло и свое начало и своихъ первыхъ апостоловъ.

Музыка у Грековъ такъ-же какъ у Индусовъ, была въ древнѣйшія времена даромъ боговъ, задачей, которую разрѣшить людямъ дали боги въ своей неисчерпаемой къ нимъ милости. Такъ собственно, съ такимъ уваженіемъ относились Греки къ дѣлу музыки вообще. Начало музыки, самый миѳъ первоначальнаго ея происхожденія, конечно и въ Греціи не дѣлалъ собой исключенія изъ общаго правила; и въ Греціи научилъ людей музыкѣ впервые богъ Аполлонъ, свѣтозарный другъ человѣчества, могучій покровитель, которому дорого было всякое проявленіе человѣческой культуры и котораго Греки чтили какъ одного изъ самыхъ расположенныхъ къ людямъ боговъ. До позднѣйшихъ временъ люди, благодарные ему за то, что онъ научилъ ихъ одному изъ прекраснѣйшихъ искуствъ, праздновали его память особенными торжес-

твами ([1]) на которыхъ одну изъ наиболѣе видныхъ ролей играла музыка. Въ тотъ миѳическій періодъ музыки, отъ котораго до насъ не дошло никакихъ памятниковъ, Греческая музыка, состояла изъ пѣснопѣній; она въ это время только и жила жизнью безраздѣльною съ поэзіей. Пѣснопѣнія эти не записывались, а передавались изъ рода въ въ родъ, отъ отца къ сыну, такъ что существовали цѣлыя поколѣнія пѣвцовъ. По содержанію своему эти пѣснопѣнія были или печальныя (плачи) или веселыя, или хвалебныя—гимны въ честь боговъ и героевъ.

Пѣвцы, исполнявшіе эти пѣснопѣнія странствовали или въ одиночку или, группами, цѣлыми семьями. Тексты пѣснопѣній бывали и ихъ собственными произведеніями, бывали и заимствованными отъ другихъ, брались и прямо изъ того матеріала который представляетъ собою народный эпосъ; форма ихъ была такъ сказать рапсодійная-эпическая, и конечно текстъ игралъ наибольшую роль; сопровождалось пѣснопѣніе игрою на лирѣ. Въ общихъ чертахъ эти переходящіе съ мѣста на мѣсто пѣвцы являлись какъ бы первообразомъ тѣхъ «бродячихъ людей» западной Европы, которые въ послѣдствіи, въ средніе вѣка, были представителями свѣтской музыки во Франціи, Италіи и Германіи, съ тою только, впрочемъ, разницею, что послѣдніе иногда примыкали къ странствующимъ рыцарямъ—пѣвцамъ въ качествѣ ихъ спутниковъ, Греческіе же пѣвцы существовали совершенно самостоятельно и были уважаемы настолько, что не нуждались ни въ чьемъ высокомъ покровительствѣ. На различныхъ пиршествахъ и празднествахъ народно-религіознаго характера раздавались эти пѣснопѣнія, какъ необходимый элементъ совершающагося событія. Стекались толпы людей со всѣхъ концовъ, сходились и пѣвцы, причемъ иногда каждое отдѣльное племя приводило своего пѣвца; и тогда на празднествѣ происходили состязанія пѣвцовъ какъ представителей отдѣльныхъ племенъ. Состязанія эти происходили или въ видѣ одноголосныхъ пѣснопѣній, или въ видѣ совмѣстныхъ исполненій, при посредствѣ цѣлыхъ пѣвческихъ семей. Изъ всего этого, можно заключить, на сколько древне въ Греціи образованіе хоровъ и насколько вообще пѣніе одиночное и хоровое еще въ древнѣйшія времена успѣло пустить глубокіе корни въ жизнь Греціи; не слѣдуетъ забывать, что то, о чемъ шла рѣчь, есть дѣло эпохи отдѣленной цѣлымъ

---

(1) Примѣч. Дельфійскія и Дорійскія игры.

рядомъ вѣковъ отъ христіанской эры, эпохи, отъ которой не осталось даже музыкальныхъ памятниковъ такъ какъ мелодіи пѣсенъ и рапсодійно-эпическихъ пѣснопѣній еще не могли быть записываемы, а вмѣстѣ съ текстами передавались изъ рода въ родъ.

Мало по малу музыкальная форма рапсодійно-эпическаго характера, не утрачивая своего значенія, дала мѣсто для развитія другихъ формъ, въ которыя начали выливатъся пѣснопѣнія греческихъ пѣвцовъ. Явилась элегія—форма довольно разнообразнаго содержанія; иногда снабженная поучительнаго свойства текстомъ, иногда съ текстомъ патетическаго характера, иногда даже эротическая, элегія сопровождалась игрою на флейтахъ (одинъ изъ древнѣйшихъ инструментовъ Греціи). Была и другая форма, Ямбъ, съ текстомъ содержанія сатирическаго; акомпаниментомъ къ Ямбу служила игра на лирѣ. Но самою замѣчательною формою была Дифирамба, форма послужившая какъ-бы зарожденіемъ будущей драмы съ музыкой. Эта сложная форма первоначально состояла изъ хороваго пѣнія въ честь бога Діонисія (Вакха), бога растительности, вина и винодѣлія, такъ сказать покровителя земледѣльческой культуры, одного изъ любимыхъ боговъ Греціи. Позднѣе пѣснопѣнія эти сопровождались не только звуками инструментовъ, но и плясками, при чемъ и поющіе и пляшущіе были одѣты въ костюмы исключительно блестящіе и красивые. Считая времена года результатомъ воли именно Вакха, какъ бога заботящагося о воздѣлываніи земли, Греки праздновали разные времена года различно, посвящая любимому богу празднованія то характера радостнаго, то грустнаго, то преисполненнаго бѣшено-страстныхъ порывовъ (1). Разнообразіе пѣснопѣній, танцевъ и костюмовъ на этихъ торжествахъ было такъ велико, что со временемъ изъ Дифирамбы сложились цѣлыя представленія, послужившія какъ сказано выше, началомъ драмы съ музыкой. Кромѣ празднествъ въ честь Вакха существовали еще другія въ честь Аполлона, отличавшіяся болѣе сдержаннымъ, хотя и не менѣе торжественнымъ характеромъ. Сопровождались пѣснопѣнія въ честь Аполлона обыкновенно лирой, игру на которой Греки ставили значительно выше игры на флейтѣ, такъ какъ и самъ инструментъ лира былъ любимѣйшимъ

(1) Примѣч. Позднѣйшія Вакханаліи.

и даже считался до извѣстной степени принадлежностію бога Аполлона.

Приписывая музыкѣ божественное начало, Греки считали ее настолько даромъ боговъ, что по ихъ мнѣнію еще тогда, когда жили на землѣ только боги, музыкѣ уже было отведено ея мѣсто на землѣ. На Олимпѣ, въ наидревнѣйшія времена, боги наслаждались уже звуками лиръ и флейтъ. Вслѣдствіе такого отношенія къ музыкѣ произошло то, что личности пѣвцовъ перваго періода существованія искуства окружены ореоломъ полубожественности; имъ приписывалось нѣчто особенное; легенды, объ нихъ слагавшіяся, рисовали ихъ людьми, обладавшими почти божескимъ могуществомъ, начало котораго лежало въ ихъ искуствѣ пѣть и играть на лирѣ, въ ихъ умѣньи овладѣвать сердцами людей ихъ слушавшихъ. Орфей, силою могущества своего пѣнія, прелестью своей игры, заставлялъ покоряться себѣ даже адскія силы. Ѳамиръ, рискнувшій состязаться въ музыкѣ даже съ богами, и вышедшій изъ этой борьбы побѣдителемъ, былъ за это ослѣпленъ. Въ этомъ же періодѣ греческой жизни начинаютъ дѣлаться извѣстными и имена полуобоготворяемыхъ пѣвцовъ, которымъ цѣлыя племена были обязаны кромѣ своей музыки и другими проявленіями культуры. Таковъ въ Аттикѣ Музей (Музейосъ), слывшій за ученика Орфея, и гробница котораго находилась въ Аѳинахъ. Таковъ же Памфасъ и Эвмольпъ (Эвмольпосъ) Элевзинскій, почившій геройской смертью въ единоборствѣ съ Эрехтеемъ во время битвы Элевзинцевъ съ Кекропидами. Наконецъ Гомеръ, объ дѣйствительномъ существованіи котораго можно спорить, былъ также божественнаго происхожденія; его отцомъ по Греческому миѳу былъ богъ Мелесъ а матерью нимфа Критея. «Онъ былъ слѣпецъ, обителью котораго служилъ каменистый Хіосъ и пѣніе котораго, проникнувъ въ сердца людей, не умретъ въ нихъ во вѣки». Сама личность Гомера можетъ быть миѳической, да даже, по всей вѣроятности, она и есть такова, но все это вопросъ не первой важности; во всякомъ случаѣ искуство его времени не миѳъ, и памятники этаго искуства дѣйствительно «проникнувъ въ сердца людей, въ нихъ не умрутъ во вѣки».

Говоря о музыкѣ Греціи въ ея древнѣйшій періодъ, нельзя не указать на одну черту, схожую въ греческой музыкѣ съ тѣмъ, что имѣлось и у другихъ древнихъ народовъ; черта эта есть пѣсни пе-

чальнаго содержанія, такъ называемые «плачи». Подобно тому чѣмъ были Литіэрзисъ у Фригійцевъ, Манеросъ у Египтянъ, Бармосъ у Маріонитянъ, и у Грековъ имѣлся особый родъ пѣсенъ печальнаго содержанія, «плачей». Замѣчательнѣйшимъ изъ «плачей» былъ *«плачъ о Линосѣ»*, называвшійся *«ахъ Линосъ»* или *«смертъ Линоса»* [1]). Гробъ Линоса находился и въ Ѳивахъ, и въ Аргосѣ и въ другихъ мѣстахъ. Первымъ, начавшимъ слагать печальныя пѣсни о Линосѣ, былъ пѣвецъ древнѣйшей эпохи Памфосъ [2]). По древнему миѳу Линосъ былъ божественнаго происхожденія и еще ребенкомъ попалъ на воспитаніе къ пастухамъ; тамъ его постигла его горькая судьба: онъ былъ растерзанъ собаками. Печальныя пѣсни, эти «плачи о Линосѣ», были исполняемы обыкновенно при погребальныхъ процессіяхъ а также на празднествахъ въ честь Линоса; ихъ пѣли такъ что возгласъ «Айлине» служилъ началомъ и концомъ извѣстныхъ строфъ пѣснопѣнія. Подобный же и весьма схожій съ характеромъ пѣсенъ о Линосѣ имѣли складъ и *пѣсни Ялемосъ*, основанныя на миѳѣ подобнаго же характера. Древніе жители Аркадіи въ періодъ самого разгара лѣта также пѣли пѣсни такого же печальнаго характера, которыя назывались *Скефросъ*. Все это были такъ называемыя пѣсни *«плачи»*, всѣ они носили на себѣ одинаково скорбный характеръ и если отличались одна отъ другой по содержанію, по складу самаго разсказа, то тѣмъ не менѣе складъ музыки и даже складъ и ритмика стиха, служившаго текстомъ пѣснопѣнія, были весьма близки одинъ къ другому: тотъ же медленный темпъ, таже грустная мелодія, и даже схожая до извѣстной степени послѣдовательность тоновъ.

Совершенную противуположность плачамъ представляли собою пѣсни радостнаго возбуждающе-веселаго содержанія, называвшіяся *Пэанами*. Характеризующимъ ихъ возгласомъ, въ противоположность *«Аи»* характеризовавшему плачь о Линосѣ, служилъ возгласъ *«Йе»*. Пэаны исполялись въ разныхъ случаяхъ: на веселыхъ празднествахъ въ честь боговъ, на празднествахъ устраеваемыхъ по поводу счастливаго исхода какого нибудь общенароднаго дѣла, какъ-то сраженія, схода и пр. Такъ Ахайцы поютъ Пэаны послучаю окончанія чумы, выхватившей

1) Примѣч. „Αἴλινος“ служило вообще впослѣдствіи печальнымъ возгласомъ, начинавшимъ пѣснопѣніе, выраженіемъ печали (см. «Агамемнонъ» Эсхила).

2) Примѣч. AMBROS. Gesch. d. mus. I. 225.

много жертвъ изъ племени; спутники Ахилла послѣ его побѣды надъ Гекторомъ также поютъ Пэану (1); Дорійцы поютъ веселую Пэану отправляясь въ битву; такъ что очевидно Пэана имѣла даже назначеніе своимъ радостнымъ характеромъ возбуждать смѣлость. Исполнялись Пэаны одноголосно и въ хоровой формѣ. Уже въ самыя древнѣйшія времена существовали напр. въ Дельфахъ, при торжественныхъ празднествахъ въ честь Аполлона и въ честь рожденія Леты, хоры женщинъ, при посредствѣ которыхъ исполнялись веселыя Пэаны съ ихъ радостно-свѣтлымъ, бойкимъ характеромъ. При этихъ хорахъ полагались въ большинствѣ случаевъ солисты — пѣвцы, которые вели все дѣло, какъ самого разсказа, такъ и послѣдовательности музыкальныхъ строфъ. Не лишнимъ будетъ при этомъ сообщить, что установленіе подобныхъ музыкальныхъ торжествъ въ Дельфахъ обязано своимъ началомъ Филаммону. Что же касается обычая имѣть при женскомъ хорѣ солиста — пѣвца, то очевидно обычай этотъ есть дѣло глубочайшей, миѳической древности; надо припомнить только то, что даже самъ Апполонъ управлялъ въ качествѣ солиста—пѣвца хоромъ музъ.

---

(1) Примѣч. Илліада. XXII.

VII.

ГРЕЧЕСКАЯ МУЗЫКА.

ПЕРІОДЫ ВТОРОЙ и ТРЕТІЙ.

Дорійское переселеніе. — Пѣвческія общества. Гомериды — Состязанія.—Олимпійскія празднества и ихъ значеніе.—Дельфійскія празднества и ихъ отличительная черта.—Празднества въ честь Діонисія-Вакха.—Зарожденіе драматической формы и Греческій театръ.— Эпоха исключительнаго процвѣтанія музыкальнаго искуства и въ особенности виртуознаго дѣла.—Послѣдній періодъ самостоятельнаго существованія Греческой музыки,—Македонская эпоха.—Аристоксенъ и его полемика съ Пиѳагорейцами.—Дидимъ Александрійскій.—Покоренная Римомъ Греція.

Послѣ паденія Трои, значитъ приблизительно за десять столѣтій до Р. Х. начинается въ Греціи огромное передвиженіе племенъ, заканчивающее собою миѳическій періодъ Греческой жизни. Ѳессалійцы, Арнеяне, Дорійцы направляются на югъ; Беотія и Пелопонезъ, которые были заселены и до того времени, дѣлаются театромъ всевозможныхъ столкновеній какъ результатовъ всякаго передвиженія. Населявшія ихъ племена или придвигаются къ самымъ южнымъ берегамъ полуострова, или стираются и сливаются со вновь пришедшими или, наконецъ, выселяются въ болѣе или менѣе отдаленныя мѣста, на Циклады и на побережья, прилегающей части Азіи. Словомъ произошло въ маломъ

видѣ то, что извѣстно въ позднѣйшую эпоху подъ именемъ великаго переселенія народовъ; на сей разъ переселеніе имѣло лишь частный характеръ, касаясь небольшаго куска тогдашней Европы. Цѣлой, неприкосновенной осталось только Аттика, какъ гласитъ легенда, благодаря великодушно-геройской смерти Кодра, принесшаго себя въ жертву за свой народъ. Съ этого то именно времени и начинаетъ сказываться раздѣленіе всей Греціи на три элемента: Іонійскій, Дорійскій и Эолійскій, раздѣленіе отразившееся во всѣхъ проявленіяхъ племенной жизни Греціи, въ нравахъ, обычаяхъ и искуствѣ. Замѣчательно, что именно съ этого же времени присущіе ранѣе того Греческому искуству нѣкоторыя восточныя элементы затираются чисто племенными, индивидуальными, вліяніями, исчезаютъ съ лица земли и уступаютъ мѣсто началу вполнѣ самобытному. Переселеніе не только не убило того, въ чемъ выразилось музыкальное искуство до него, но напротивъ даже значительно и быстро подняло значеніе музыки и положеніе ея въ ряду искуствъ. Вмѣсто прежнихъ отдѣльныхъ пѣвцовъ и пѣвческихъ семей, являются на сцену много крупныхъ группъ пѣвческихъ родовъ съ общимъ именемъ, общими силами пропагандирующихъ извѣстныя пѣснопѣнія и извѣстныя музыкальныя формы въ средѣ извѣстныхъ племенъ: таковы Креофилиды на Самосѣ, Эуниды въ Аѳинахъ, Гомериды, на Хіосѣ и т. д. Эти пѣвческіе роды, или лучше назовемъ ихъ пѣвческія общества, начинаютъ уже установлять нѣкоторыя правила для поступленія въ среду ихъ новыхъ сочленовъ; замѣчательнѣйшимъ между прочимъ изъ этихъ правилъ, весьма много говорящимъ въ пользу того, насколько строго относились сами пѣвцы къ своему дѣлу, было то, что всякій, вновь вступающій въ общество, обязанъ былъ непремѣнно знать наизусть какъ тексты извѣстныхъ пѣснопѣній, такъ и напѣвы ихъ; и въ томъ и другомъ, онъ подвергался испытанію со стороны общества, въ которое онъ вступалъ и только по удачномъ испытаніи получалъ право принять его имя.

Хіосскіе Гомериды были одною изъ знаменитѣйшихъ музыкальныхъ общинъ. Культивировали они Гомеровскій эпосъ, речитатируя стихи его на разныхъ торжествахъ, при жертвоприношеніяхъ, при чемъ обыкновенно каждый поющій держалъ въ рукѣ лавровую вѣтвь. Жизнедѣятельность боговъ и героевъ настолько пластично возставала въ воображеніи слушателей, благодаря могучему стиху Гомеровскаго эпоса,

что скоро на Хіосъ, на празднества, гдѣ исполнялись Гомеридами ихъ пѣснопѣнія, стали стекаться толпы людей изъ отдаленныхъ угловъ Греціи. Уходя къ себѣ домой, люди эти уносили въ памяти впечатлѣніе отъ услышанныхъ ими пѣснопѣній и вотъ отсюда то пошла несравнимая ни съ чѣмъ популярность Гомеровскаго эпоса, его вѣчная живучесть среди Греческаго народа, та живучесть, благодаря которой эпосъ Гомера сдѣлался со временемъ однимъ изъ лучшихъ достояній человѣчества, оставленныхъ ему въ наслѣдіе отъ древней, классической эпохи въ жизни художника народа.

Вмѣстѣ съ сохраненіемъ и такого рода развитіемъ древняго эпоса, и существовавшіе въ древній періодъ отдѣльные гимны и пѣснопѣнія получили болѣе прежняго широкое значеніе. Со времени Дорійскаго переселенія, при передвиженіяхъ, соединеніяхъ и раздробленіяхъ племенъ, было занято еще большее количество мѣстностей; вездѣ гдѣ селилось вновь пришедшее племя, тотчасъ оказывались и новыя священныя мѣста, а съ ними вмѣстѣ являлись и новыя поводы для жертвоприношеній религіозныхъ празднествъ, и слѣдовательно исполненія гимновъ и пѣснопѣній; такимъ образомъ даже тамъ, гдѣ быть можетъ ранѣе не было и помина о чемъ либо подобномъ, стали раздаваться пѣснопѣнія, и туда проникла музыка. Такими священными пунктами были напр. Микале для Іонійцевъ, подножіе горы Тріопіонъ для Дорійцевъ. Въ самой формѣ исполняемыхъ пѣснопѣній являются также нововведенія, къ прежней простой и сравнительно бѣдной мелодіи прибавляются возгласы, отвѣты, которые исполняются уже не однимъ пѣвцомъ а солистомъ съ хоромъ или пѣвцомъ съ группою другихъ пѣвцовъ. Такимъ образомъ гимны и въ особенности другаго разряда пѣснопѣнія пріобрѣтаютъ характеръ много-персонной рапсодіи, въ которой уже можно услѣдить отдѣльныя партіи, пріобрѣтаютъ, такъ сказать, нѣкоторыя задатки драматическо-музыкальныхъ формъ. Къ пѣснопѣніямъ съ возгласами, отвѣтами и припѣвами, присоединяются уже иногда танцы, какъ нѣкое дополненіе пѣснопѣнія, дающее ему характеръ большей пластичности; танцы эти не были простымъ рядомъ тѣлодвиженій, но подчиняясь музыкѣ и содержанію текста, они имѣли цѣлью подчеркивать то и другое, уяснять въ пластическомъ смыслѣ слова содержаніе пѣснопѣнія.

Пѣвческія состязанія какъ и состязанія всякаго другаго рода, были настолько въ характерѣ Грековъ, что считались какъ бы учрежденіемъ полурелигіознымъ; состязаніями руководили, ихъ установляли представители религіи, жрецы. Культъ Эллиновъ—говоритъ Дункеръ (1)—состоялъ изъ соединенія элементовъ религіи и государства; эта двойственность проявилась въ Греческой исторической жизни значительно болѣе чѣмъ въ исторической жизни другихъ древнихъ народовъ. Учрежденныя въ Греціи большія жертвоприношенія и празднества имѣли уже по этому самому огромное значеніе, что въ нихъ участвовало огромное число лицъ, и по тому что празднества эти имѣли религіозно-государствено-народный характеръ. Въ самыхъ процессіяхъ, имѣвшихъ конечной цѣлью храмъ и жертвенникъ, участвовала цѣлая толпа гражданъ. Жертвенныя животныя блестяще украшенныя, шли впереди жрецовъ, за которыми слѣдовали участвовавшіе въ процессіи жертвоприношенія люди; люди эти несли разныя орудія необходимыя для приношенія жертвъ; за тѣмъ тянулся длинный рядъ выборныхъ отъ города, городской знати, почетныхъ старцевъ или ѣхавшихъ на разнообразно убранныхъ лошадяхъ, или шедшихъ въ своихъ чисто бѣлыхъ одѣяніяхъ, съ зелеными вѣтвями въ рукахъ. Иногда празднество состояло изъ нѣсколькихъ отдѣловъ, соотвѣтственно чему дѣлилась и процессія; въ этомъ случаѣ пѣснопѣнія исполнявшіяся при каждомъ отдѣлѣ, носили каждое соотвѣтственный данному моменту характеръ. Когда жертвенное животное было положено на жертвенникъ, слѣдовательно когда процессія была уже у самаго алтаря, начинали раздаваться звуки лиръ, любимѣйшаго инструмента Грековъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ начиналъ пѣть и полный хоръ всѣхъ участвующихъ въ отправленіи жертвоприношенія старцевъ, юношей и дѣвушекъ Содержаніе пѣснопѣній стремилось направить сердца слушателей къ восхваленію божества, въ честь котораго устроено было празднество. Музыка пѣснопѣнія строго слѣдовала въ ритмическомъ отношеніи тексту. Если же празднество было учреждено въ память какого либо божескаго дѣянія на пользу человѣчества, то къ музыкѣ и тексту добавлялись еще танцы, имѣвшіе цѣлію мимически передавать разсказъ составляющій седержаніе пѣснопѣнія. Такъ напр. въ Пиѳійскихъ празднествахъ въ честь Аполлона

(1) Примѣч. Gesch d. Alterth. III. 589.

исполняемъ былъ юношами танецъ, изображавшей собою битву бога съ дракономъ. За религіознымъ отдѣломъ празднества слѣдовали непремѣнно пѣвческія состязанія, при чемъ исполнялись отдѣльными пѣвцами и цѣлыми хорами пѣснопѣнія; далѣе начинались состязательныя игры, борьба и проч. военныя упражненія, которыя развивали и поддерживали въ греческомъ народѣ его героическій, воинственный духъ.

Величайшія и истинно-народныя празднества были учреждены въ 776 г. до Р. Х. Въ продолженіи многихъ за тѣмъ лѣтъ и даже вѣковъ черезъ каждые четыре года праздники эти совершались въ Олимпіи ([1]) и руководились соединенными силами всѣхъ жрецовъ Зевса. На празднества эти стекались представители различныхъ племенъ, со всѣхъ концовъ Греціи; значеніе ихъ было столь важно, что со времени учрежденія ихъ Греки вели до нѣкоторой степени свое лѣтосчисленіе ([2]). Рядъ состязаній, составлявшихъ Олимпійскія игры, былъ въ высшей степени многообразенъ. Кромѣ музыки и поэзіи тутъ уже было все, что выработала и тогдашняя гимнастика и тогдашняя наука воинскихъ упражненій: бѣганье, перепрыгиванье, прыжки на высоту, метаніе копій, борьба одиночная и толпы съ толпой, носка тяжестей, скачки и пр. Имена героевъ побѣдителей провозглашались герольдами; самихъ героевъ подводили къ подножію возсѣдающаго на тронѣ Зевса—вседержителя и вѣнчали вѣнками изъ лавровъ; ихъ почти ополуобоготворяли, смотря по подвигу совершенному героемъ—побѣдителемъ. Всѣ эти торжества сопровождались безусловно хоровымъ пѣніемъ. Когда побѣдителя подводили къ трону Зевса для увѣнчанія его лаврами, раздавалась обыкновенно торжественная пѣснь Архилоха. Оканчивались Олимпійскія игры именно состязаніями въ искусствахъ. Въ 416 г. до Р. Х. слѣдовательно на 91-ой Олимпіадѣ Ксеноклъ и Эврипидъ состязались изъ за побѣднаго лавра за искусство стихосложенія; и много можно было бы назвать крупныхъ именъ побѣдителей по различнымъ отраслямъ состязаній, бывшихъ на Олимпіадахъ, въ особенности въ періодъ ихъ блестящаго процвѣтанія,

(1) Примѣч. Олимпія собственно не была городомъ; это было собраніе храмовъ съ храмомъ Зевса во главѣ. Именно для Олимпійскаго храма Зевса была сдѣлана всему міру извѣстная статуя Зевса Олимпійскаго, изготовленная Фидіемъ.

(2) Примѣч. Лѣтосчисленіе по Олимпіадамъ.

много именъ, сохранившихся въ народной памяти какъ имена полубожественныхъ героевъ.

Въ музыкальномъ отношеніи въ Олимпійскія игры былъ введенъ новый элементъ: состязаніе въ инструментальной музыкѣ, не имѣвшее мѣсто на прежнихъ состязательныхъ торжествахъ. Отсюда можно вывести заключеніе, что музыка къ этому времени получила уже самостоятельное значеніе, что хотя она и связана еще съ близко-родственнымъ ей искусствомъ поэзіи, но тѣмъ не менѣе за нею уже признается совершенное право отдѣльности. По началу состязательными инструментами были лира и флейта; за тѣмъ присоединилась къ нимъ труба въ ея простѣйшемъ первообразѣ съ одними натуральными тонами. Первымъ побѣдителемъ въ состязаніи въ игрѣ на трубѣ былъ Тимей на 96-й Олимпіадѣ; за тѣмъ Архіай на 120-й Олимпіадѣ; послѣдній былъ трижды подъ рядъ увѣнчанъ лаврами на трехъ Олимпіадахъ. Но величайшимъ изъ побѣдителей трубачей былъ знаменитый Геродоръ, получившій свое героическое воспитаніе отъ Алкмена, сыномъ котораго многіе его считали; въ доказательство своей почти нечеловѣческой силы Геродоръ носилъ обыкновенно наброшенную на плечи львиную шкуру. Увѣнчанъ лаврами онъ былъ на десяти Олимпіадахъ (¹), слѣдовательно въ теченіи сорока лѣтъ былъ вѣчнымъ побѣдителемъ на состязаніяхъ; имя его чтилось затѣмъ почти какъ имя полубога. Этотъ исполинъ между трубачами и геркулесъ по силѣ между людьми славился главнымъ образомъ тѣмъ, до какой степени могучій тонъ могъ онъ извлекать изъ инструмента при посредствѣ своихъ геркулесовскихъ легкихъ; какъ гласитъ преданіе, обыкновенные люди могли переносить силу этого тона лишь на извѣстномъ разстояніи. Состязанія въ игрѣ на трубѣ имѣли въ сущности отчасти воинственный характеръ, такъ какъ труба, какъ инструментъ, культивировалась главнымъ образомъ съ военными цѣлями: на ней исполнялись различные воинскіе сигналы, весьма разнообразные, которыми предполагается должно было руководствоваться выученное понимать ихъ войско. Понятно по этому, какое значеніе для дѣла могъ имѣть такой непобѣдимый трубачъ—колоссъ какъ вышеупомянутый Геродоръ.

(¹) Примѣч. Если вѣрить Поллуксу, то даже на семнадцати Олимпіадахъ Геродоръ былъ увѣнчанъ побѣдными лаврами. 17 Олимпіадъ соотвѣтствуютъ 68 годамъ.

Какое важное значеніе сами побѣдители на Олимпіадахъ приписывали своимъ побѣдамъ доказываетъ то, что иногда побѣдитель воздвигалъ божеству статую въ благодарность за то, что божество это дало ему одержать побѣду; такъ напр. Архіай, будучи увѣнчанъ трижды какъ побѣдитель въ состязаніяхъ, воздвигъ статую Аполлона въ Олимпіи въ благодарность за божественное покровительство, давшее ему лавры на трехъ Олимпіадахъ. Со времени 95-й и 96-й Олимпіадъ игра на трубѣ начинаетъ замѣтно усложнятся такъ какъ появляются новые роды трубъ, по устройству своему напоминающихъ наши натуральныя волторны; видовъ этихъ трубъ скоро дѣлается столько, что вмѣстѣ взятые съ прежними трубами, они могутъ составлять нѣкоторое подобіе мѣднаго хора. Игра на новыхъ трубахъ считалась очень трудною; къ ней относились съ большимъ уваженіемъ. Однимъ изъ извѣстнѣйшихъ лавреатовъ за игру на этомъ новомъ инструментѣ былъ Кратей, увѣнчанный лаврами на 96-й Олимпіадѣ.

Самыя гимнастическія состязанія на Олимпіадахъ сопровождались также музыкой, при чемъ каждому роду состязаній присвоивалась игра на томъ или другомъ инструментѣ. Ристанію на коняхъ акомпанировали воинственные звуки трубъ; такъ называемому Пентаѳлону (борьба пятерыхъ борцовъ противъ пятерыхъ) акомпанировали звуки флейтъ; а чтобъ музыка не была считаема побочною вещью, чтобъ сопровожденіе ею состязаній не уронило ея значенія, въ честь музыки была воздвигнута въ Олимпіи Пиѳокритомъ, изъ Сикіона, роскошная статуя. Когда совершались состязанія юношей въ бѣганьи и прыжкахъ, раздавались звуки хороваго пѣнія; исполнители, также юноши, составляли хоръ выставленный на состязаніе тѣмъ или другимъ городамъ вмѣстѣ съ состязающимися въ бѣгѣ и прыжкахъ.

На столько-же на сколько Олимпійскія игры можно считать главнымъ образомъ существовавшими для разнообразнѣйшихъ состязаній, на столько игры Дельѳійскія, учрежденныя въ честь Аполлона, покровителя музъ, были учрежденіемъ чисто художественнымъ. Хотя и на нихъ въ позднѣйшія времена имѣли мѣсто состязанія гимнастическаго свойства, но все же главную суть ихъ составляло искусство. Почетнѣйшее мѣсто изъ инструментовъ на Дельфійскихъ играхъ было отведено лирѣ, какъ самому любимому и по понятіямъ грековъ

самому трудному музыкальному инструменту. Роль лиры была такъ велика, ей придавалось такое значеніе, что самъ Гезіодъ, одна изъ Беатійскихъ знаменитостей какъ поэтъ, не былъ допущенъ до состязанія поэтовъ-музыкантовъ за то, что онъ не игралъ на божественномъ инструментѣ ([1]). Съ развитіемъ Олимпійскихъ игръ можно даже сказать, что Дельфійскія празднества и состязанія пріобрѣтали все болѣе и болѣе спеціально художественный характеръ. Въ 3-мъ году 48-й Олимпіады т. е. въ 586 г. до Р. Х. былъ увѣнчанъ лаврами какъ блестящій побѣдитель на Дельфійскомъ состязаніи знаменитый китародъ (виртуозъ на лирѣ) Мелампусъ изъ Кефалоніи. Большимъ уваженіемъ пользовалась на этихъ состязаніяхъ и игра на флейтахъ: Сакадъ изъ Аргоса былъ трижды увѣнчаннымъ лавреатомъ—флейтистомъ; не менѣе его знаменитъ былъ Эхембратосъ изъ Аркадіи. Самымъ же знаменитымъ былъ Пиѳокритъ изъ Сикіона; шесть разъ подъ рядъ (въ 574 г. 570 г. и т. д.) былъ онъ увѣнчанъ лаврами какъ побѣдитель въ состязаніи въ игрѣ на флейтѣ. Дельфійскія празднества, совершавшіяся по началу однажды въ восемь лѣтъ, ко времени о которомъ шла рѣчь, совершались уже въ четыре года разъ на подобіе Олимпійскихъ состязаній. Честь быть увѣнчаннымъ лаврами въ качествѣ побѣдителя въ Дельфахъ была не только не меньшая, но даже чуть ли не большая чѣмъ честь быть Олимпійскимъ лавреатомъ; такъ что значеніе художественныхъ состязаній было столь же велико какъ и значеніе состязаній Олимпійскихъ. Хотя Олимпійскія состязанія посвящены были величайшему изъ боговъ Зевсу, вседержителю, и имена героевъ побѣдителей часто почти обоготворялись народомъ, назначеніе же Дельфійскихъ состязаній, почти чуждыхъ героизма и величія, и имѣвшихъ болѣе тѣсный художественный смыслъ, было не столь грандіозно и многосторонне, но тѣмъ не менѣе есть примѣры, доказывающіе, что побѣдители лавреаты Дельфійскихъ состязаній, удостоивались также великихъ почестей; такъ напр. Мидасъ изъ Агригента, удостоившись чести быть побѣдителемъ въ состязаніи въ игрѣ на флейтѣ (488 г. до Р. Х.) былъ воспѣтъ Пиндаромъ въ его XII-й идѣ.

Приблизительно за пять столѣтій до Рожд. Хр. на ряду съ разви

---

[1]) **Примѣч.** Müller. Gesch. d. griech. Sit. I. 54.

тіемъ состязательныхъ празднествъ измѣнилась нѣсколько и роль искуства на празденствахъ въ честь Діонисія-Вакха. Торжества эти приняли характеръ еще большей чѣмъ прежде оживленности; при звукахъ инструментальной музыки, хороваго пѣнія и самыхъ пластичныхъ пантоминахъ и танцахъ, при участіи веселой, пестро и богато разодѣтой толпы, начали эти празденства впадать мало по малу въ формы драмы съ музыкой. То, что прежде разсказывалось въ простыхъ Дифирамбахъ, прежнія простыя изложенія дѣяній бога, послужившихъ на пользу человѣчеству, стали теперь изображаться отчасти музыкально-драматически. Руководитель хора, одѣтый въ соотвѣтсвующій костюмъ, излагалъ отрывокъ изъ жизни Вакха, а хоръ, принявшій теперь на себя роль какъ бы спутниковъ бога, выражалъ при этомъ свою радость, или печаль въ соотвѣтствующихъ лирическихъ строфахъ и сопровождая свое пѣніе танцами. Кромѣ руководителя хора мало по малу начинаетъ быть вводимъ въ дѣло первый актеръ. Актеръ этотъ представляетъ дѣйствующихъ лицъ, мѣняетъ костюмы и маски, вступаетъ въ бесѣды съ руководителемъ хора и чрезъ его посредство съ хоромъ. Изъ этого новаго явленія произошли впослѣдствіи монологи и діалоги. Мало по малу кругъ дѣятельности актера увеличился введеніемъ въ дѣло еще новаго элемента лирической драмы, а именно женскихъ ролей, которыя впрочемъ исполнялъ тотъ же актеръ. Что касается хора, то онъ дѣлился на главную и второстепенныя группы, которыя пѣли, то очередуясь, то соединяясь вмѣстѣ. Въ такомъ видѣ Діоносіева лирическая драма существовала до конца V-го вѣка до Р. Х. Съ этого времени судьба бога Діонисія какъ матерьялъ драматическо-музыкальной формы уступила мѣсто героическимъ сказаніямъ, которыя стали изображаться въ гораздо болѣе сдержанной формѣ; новая форма послѣ того дала два вида, отличные другъ отъ друга по характеру: трагедію и комедію. Представленія эти мало по малу были перенесены въ особо устроенное для нихъ помѣщеніе, театръ, имѣвшій въ общихъ чертахъ сходство съ нашимъ теперешнимъ театромъ. Строились зданія театра въ огромныхъ размѣрахъ во первыхъ по тому, что въ нихъ надо было вмѣщать громадную толпу слушателей, во вторыхъ потому, что они сверхъ того служили и для народныхъ собраній. Самая огромность театра въ свою

очередь способствовала популяризаціи новой формы исполненій. Устройство театра было таково: площадка соотвѣтствующая нашему партеру, имѣла форму нѣсколько меньшую полукруга, или полукруга урѣзаннаго со стороны діаметра; называлась она *оркестра* и служила для помѣщенія хора, пѣвшаго вокругъ жертвенника (1). Впослѣдствіи жертвенникъ былъ замѣненъ простымъ возвышеніемъ. Отъ полукруглой оркестры, со стороны дуги ея, возвышались амфитеатромъ мѣста для нѣсколькихъ тысячь слушателей, а у противуположной стороны оркестры возвышалась сцена очень не глубокая, но весьма широкая, представлявшая собой какъ бы полосу, вдоль прямолинейной стороны оркестры, и соединявшаяся съ послѣдней нѣсколькими ступенями. На этой то сценѣ и появлялся актеръ, выходившій въ разныхъ костюмахъ и маскахъ, который и вступалъ въ переговоры съ руководителемъ хора и хоромъ, высказывавшимся съ своей стороны пѣснопѣніями. Занавѣсъ, отдѣлявшій сцену отъ оркестры, не спускался какъ у насъ, а поднимался съ низу. Сцена была окаймлена декораціями, изъ которыхъ главная, задняя, представляла собой дворецъ или храмъ; боковыя же декораціи не имѣли вида нашихъ теперешнихъ кулисъ, а были такъ называвшимися *періактами*, большими трехгранными призмами, грани которыхъ изображали три рода боковыхъ декорацій; призмы эти могли быть легко оборачиваемы на своихъ осяхъ, представляя такимъ образомъ собою три перемѣны боковыхъ декорацій. Хоръ помѣщавшійся въ оркестрѣ, группировался вокругъ своего руководителя, *корифея;* онъ принималъ участіе въ дѣйствіи то въ качествѣ совѣтниковъ или слугъ героя, дѣйствовавшаго на сценѣ, то въ качествѣ народа, иногда же высказывался какъ элементъ непричастный совершающемуся на сценѣ, чисто лирически. Выражалъ все это или весь хоръ или отдѣльныя группы его, державшіяся каждая своего корифея. Пѣніе сопровождалось звуками лиръ и флейтъ. Когда хоръ не принималъ участія въ дѣйствіи, и даже въ антрактахъ (когда на сценѣ никого не было), онъ пѣлъ лирическія строфы, съ спокойствіемъ и безстрастіемъ подавая утѣшеніе, совѣтъ, или предостереженіе, выходя такъ сказать изъ

(1) Примѣч. Этотъ жертвенникъ лучше всего подтверждаетъ происхожденіе драмы и театра изъ дифирамбы въ честь Діонисія, исполнявшейся въ прежнее время вокругъ жертвенника богу Вакху.

А. Р.

рамки участвующаго въ представленіи, а дѣлаясь какъ бы идеальнымъ зрителемъ-слушателемъ. Если хоръ имѣлъ вступить въ разговоръ съ актеромъ, то дѣлалъ это за него его корифей.

Наиболѣе характеристичнымъ явленіемъ во всемъ этомъ представляются сами авторы представленій исполнявшихся въ татрѣ: между ними были такіе, которые сочиняли и текстъ драматическаго представленія, и музыку для хора, иногда сами же принимали на себя обязанности главнаго актера, и сами разучивали съ хоромъ его строфы. Изъ всего этого можно видѣть, до какой степени всесторонне образованными въ тогдашнемъ смыслѣ слова художниками должны были быть эти люди. Между тѣмъ имѣются несомнѣнныя указанія на то, что факты приведенныхъ выше художественныхъ совмѣстительствъ въ Греческой жизни оказывались не только возможными, но даже и не имѣли вида какихъ либо особенно исключительныхъ, рѣдкихъ явленій.

Подобно тому, какъ прежнія празднества въ честь Вакха имѣли до извѣстной степени состязательный характеръ (стремленіе къ соревнованіямъ въ высшей степени лежало въ натурѣ Грековъ), такъ какъ на эти празднества стекались пѣвцы и инструменталисты изъ разныхъ мѣстъ Греціи, такъ точно и театральныя представленія не были лишены состязательнаго характера. Хоръ поставлялся разными племенами и городами; содержалъ его богатый классъ и при этомъ всякій городъ, всякое племя, стремились превзойдти другихъ достоинствами содержимыхъ ими хоровъ, искуствомъ своихъ хористовъ, ихъ костюмами, словомъ всей обстановкой дѣла. Хористы избирались изъ свободныхъ гражданъ; судьями, рѣшавшими вопросъ о достоинствахъ хора, были наиболѣе уважаемыя, пользовавшіеся почетомъ лица общества. Въ такого рода хоровыхъ состязаніяхъ, хоръ побѣдитель, признанный достойнымъ увѣнчанія, получалъ нѣчто, что считалось въ Греціи выше всякихъ наградъ: лавровый вѣнокъ, причемъ имена побѣдителей и племени, или города, выставившихъ побѣдившій на состязаніи хоръ, заносились на особыя памятныя доски. И этотъ вѣнокъ, эта честь внесенія именъ на памятную доску, составляли гордость не только самихъ хористовъ-побѣдителей, но даже и всего города или племени, представителемъ которыхъ являлся побѣдившій хоръ(1).

---

(1) **Примѣч.** Во избѣжаніе упрека въ томъ что въ настоящей главѣ отведено довольно много мѣста Греческому театру, нельзя не напомнить о слѣдующемъ: исторію Греческой музыки въ тотъ пе-

Говоря о Греческой музыкѣ втораго періода, нельзя не отмѣтить факта перваго появленія въ Греческой жизни женщинъ-виртуозокъ; появленіе флейтистокъ, по всему судя, начинается съ VII-го вѣка до Р. Х., по крайней мѣрѣ ранѣе этого времени указаній на ихъ существованіе не попадается. Что въ VII-мъ вѣкѣ оказывались уже флейтистки и при томъ такія, которыя были выдающимися виртуозками на это есть указаніе: Мимнермосъ воспѣлъ элегіей одну флейтистку его времени, Нанно, что было во второй половинѣ VII-го вѣка.

Время послѣ Персидскихъ войнъ было именно той эпохой Греческой жизни, когда искусство достигло вершины своего процвѣтанія. Въ Аѳинахъ воздвигались роскошные мраморные храмы; была окончена постройка Парѳенона; возведены и окончательно отдѣланы Пропилейскіе ворота, открывавшіе путь къ Акрополю; въ Олимпіи выстроенъ былъ новый храмъ Зевса и нѣсколько другихъ храмовъ; въ этихъ храмахъ предстали боги, облеченные художниками въ совершенныя формы и въ образѣ того существа, къ которому Греки не могли послѣ героической войны не относиться почти съ обожаніемъ, т. е. въ образѣ человѣка. Кто умиралъ не видя ни разу въ жизни статуи Фидіасовскаго Зевса, тотъ и послѣ смерти своей былъ считаемъ несчастнымъ. Эсхилъ и Софоклъ одну за другой создавали свои трагедіи; въ театральныя представленія вошли новые элементы въ видѣ увеличенія числа актеровъ: Эсхилъ ввелъ втораго актера, а Софоклъ прибавилъ третьяго. Для музыки наступило тоже новое время. Симонида и Пиндара начали считать устарѣлыми мастерами дѣла и на сцену явились новыя, блестящія силы какъ Тиртей изъ Ментинеи, Андрей Коринѳскій, Фразиллъ, впервые начавшій обдумывать и культивировать хроматизмъ въ мелодической послѣдовательности. Лезбіянецъ Фриній прибавилъ къ лирѣ, бывшей со временъ Пиѳагора ни какъ не болѣе чѣмъ восьмиструнной, еще одну струну, при чемъ началъ строить инструментъ такъ, что сталъ исполнять на немъ безъ перестройки комбинаціи обнимавшія собою двѣ тональности. Фриній этотъ былъ сверхъ того и флейтистъ—фактъ доказывающій то, на сколько усердно въ этомъ періодѣ культивировали

ріодъ ея развитія, о которомъ шла рѣчь, нельзя совершенно отдѣлить отъ исторіи развитія ближайшаго, родственнаго ей искуства поэзіи; и сверхъ того не надо забывать, что въ Греческомъ театрѣ мы имѣемъ начало будущаго театра, и что къ нему прійдется еще возвращаться и много позднѣе. *А. Р.*

инструментальную музыку; очевидно начало входить въ обыкновеніе даже умѣнье играть не на одномъ инструментѣ. Девяти струнная лира была такой яркой новостью, что она даже возбуждала явленіе роскола въ музыкальныхъ сферахъ и отчасти встрѣтила консервативное сопротивленіе подобному нововведенію; напр. въ Спартѣ ее долго не признавали за инструментъ болѣе соотвѣтствующій интересамъ искуства чѣмъ лира восьмиструнная и даже семиструнная. Аристоклеидъ, ученикъ Терпандера примѣнилъ девятиструнную лиру къ исполненію прежнихъ сопровожденій пѣснопѣнія, и явился съ этимъ нововведеніемъ въ Аѳины, гдѣ и остался побѣдителемъ на состязаніи, хотя и попалъ за свое новаторство въ комедію. Упорно держась новой лиры, онъ отправился попытать съ ней счастія въ Спартѣ, но тамъ уже вышло иное: дебютъ Аристоклеида кончился тѣмъ, что одинъ изъ эфоровъ оборвалъ двѣ струны новой девятиструнной лиры, говоря, что великій Терпандеръ училъ играть на лирѣ семиструнной. Новое музыкальное направленіе, виртуозное если такъ можно выразиться, выставило за себя и еще много борцовъ, къ именамъ которыхъ не могли не относиться съ уваженіемъ приверженцы новыхъ вѣяній, и которые вмѣстѣ съ тѣмъ должны были неминуемо возбуждать нѣчто иное въ сердцахъ старовѣровъ искуства, ненавидѣвшихъ всякое новаторство. Въ числѣ такихъ борцовъ за дѣло новыхъ вѣяній въ искуствѣ можно назвать Меланипида, Кинезія, Филоксена, Тимоѳея, Телеста и др. Съ поднятіемъ виртуознаго дѣла возросталъ и гонораръ, получаемый выдающимися виртуозами; къ тому времени, о которомъ идетъ рѣчь, многіе изъ представителей искуства славились уже какъ люди, которыхъ искуство сдѣлало богачами: таковъ напр. флейтистъ Никомахъ, обладавшій цѣлымъ богатствомъ въ драгоцѣнныхъ камняхъ; другой примѣръ представляетъ собою китародъ Амебей, получавшій за свои исполненія, по одному таланту (1).

Музыка сдѣлалась необходимымъ элементомъ образованія и представители самыхъ знатныхъ родовъ считали своей обязанностью заниматься музыкой подъ руководствомъ того или другаго прославившагося виртуоза. Периклъ учился музыкѣ подъ руководство Пиѳоклида (2); Алкивіадъ—подъ руководъствомъ одного изъ знаменитыхъ инструмен-

---

(1) Примѣч. Талантъ въ Аттикѣ—примѣрно наши 700—800 р.

(2) Примѣч. Плутархъ.

талистовъ своего времени Пронома; Софоклъ бралъ уроки у Лампроса и даже самъ знаменитый Эпаминондъ занимался музыкой съ двумя учителями Олимпіодоромъ и Орфагоромъ (1), у которыхъ и выучился играть на флейтѣ, любимѣйшемъ инструментѣ его соотечественниковъ, Беотійцевъ. Въ музыкальномъ образованіи въ школахъ также появляется новая черта и отражаюся новыя вліянія; уже считается недостаточнымъ, если юноша въ результатѣ своей ученической дѣятельности съумѣетъ спѣть и проакомпанировать себѣ на лирѣ; требуется уже гораздо большее, а именно чтобъ учащійся въ концѣ концовъ не только могъ быть исполнителемъ, но чтобъ онъ сталъ и музыкально-развитымъ человѣкомъ, чтобъ онъ пріобрѣлъ ту музыкальную чуткость, сталъ на тотъ нравственно-музыкальный уровень, при которомъ онъ получаетъ способность вполнѣ оцѣнивать и осмысливать все имъ слышанное.

Имена которыя заканчиваютъ эту блестящую эпоху музыкальнаго развитія въ Греціи суть именно: Крексъ, Тимоѳей Милетскій и Филоксенъ; всѣ трое, судя по Плутарху, были новаторами въ искуствѣ всѣ трое равно стремились отрѣшиться отъ прежнихъ формъ. Послѣдній изъ нихъ, Филоксенъ, родился въ 435 г. до Р. Х. и слѣдовательно онъ буквально заканчиваетъ собою періодъ, о которомъ шла рѣчь, такъ какъ къ концу Пелопонезскихъ войнъ онъ достигъ зрѣлаго возраста. Когда во время войны (въ 424 г. до Р. Х.) его родина была жестоко разорена и разграблена, онъ одинадцати лѣтнимъ мальчикомъ былъ уведенъ въ числѣ прочихъ плѣнныхъ и проданъ. Судьба помогла ему: купилъ его именно Меланипидъ, который замѣтивъ въ немъ талантъ къ искуству и музыкѣ въ особенности, далъ ему возможность стать тѣмъ, чѣмъ былъ впослѣдствіе Филоксенъ, т. е. выдающимся музыкантомъ.

Настунили за тѣмъ другія времена, времена тяжелыя, когда все—искуство, государственная и общественная жизнь Греціи—невольно было потрясено на той высотѣ, на какой оно до тѣхъ поръ стояло. Явленія наступившей музыкальной эпохи не представляютъ уже собою того блеска, той бьющей ключемъ жизненной силы, какіе мы видимъ въ исторіи Ѵ-го вѣка до Р. Х. Становится очевиднымъ, что племенная жизнь Греціи перенесла въ Пелопонезскихъ войнахъ тяжкое испытаніе.

---

(1) Ambros. Gesch d. mus. I. 302.

Даже празденствъ состязательныхъ собраній, становится менѣе: на тѣ изъ нихъ, которыя удержались, стекается не прежняя масса состязающихся въ музыкѣ. Музыку теперь надо искать въ другомъ мѣстѣ, тамъ, гдѣ до сихъ поръ искуство и самая племенная жизнь стояли далеко не на такой высотѣ, какъ въ сердцѣ Греціи, а именно въ Македоніи.

Благодаря умному и хитрому Филиппу, Македонія изъ небольшаго сравнительно государства начала быстро разростаться и пріобрѣтать значеніе. Не столько силой своей фаланги, сколько силою своего ума и золота, Филиппъ пріобрѣталъ себѣ одинъ за другимъ города, приръзывалъ къ Македоніи все новыя и новыя владѣнія. Сынъ его Александръ засталъ государство въ финансовомъ отношеніи въ столь блестящемъ положеніи, что могъ по праву считать себя повѣлителемъ сильной въ тогдашнемъ смыслѣ слова державы. Съ его то времени и начинается быстрое развитіе художественной жизни Македоніи. Всякій знаетъ что такое представляла собою личность Александра. Всякому извѣстны его колоссальные походы, его военные подвиги, его славныя побѣды. Но можетъ быть не всякому извѣстно, что Александръ былъ истымъ другомъ искуства вообще, а музыки въ особенности. Это былъ царь-меценатъ, дорожившій положеніемъ искусства въ его государствѣ. Александръ устроилъ въ Македоніи, на подобіе тому какъ оно было въ Греціи, музыкальныя торжества состязательнаго характера; состязанія происходили во всемъ: въ драматическомъ искусствѣ, въ инструментальной музыкѣ, струнной и духовой, въ пѣніи, декламаціи, стихосложеніи. Конечно эти торжества-состязанія не могли имѣть, какъ въ былое время въ Греціи, чисто-народнаго характера—этого Александръ при всемъ его могуществѣ не могъ сдѣлать—а имѣли болѣе придворный характеръ; собиралась на нихъ знать, и по правдѣ сказать чувствовалось, что эти празднества держатся волею одного человѣка, старательно пересадившаго ихъ въ Македонію изъ Греціи, гдѣ они создались вѣками народной жизни. Но тѣмъ не менѣе состязанія эти весьма торжественнаго характера существовали и конечно исполняли свое назначеніе, даже существуя на иной чѣмъ въ Греціи почвѣ.

Вліяніе Александра было настолько велико, что оно не могло окончиться съ его смертью. Царскія семьи, правившія послѣ него Македонскими владѣніями, строившія громадныя по тогдашнему суда, украшав-

шія ихъ позолотой, воздвигавшія роскошныя зданія, собиравшія богатыя библіотеки, были также чутки къ явленіямъ искусства. При дворахъ повелителей Македоніи со времени смерти Александра вошли въ обыкновенія музыкальныя собранія по тогдашнему симфоническаго характера; на собраніяхъ этихъ иногда сотнею, иногда большимъ количествомъ инструменталистовъ, исполнялись музыкальныя произведенія. Такъ какъ струнные инструменты не могли въ то время играть такую роль, какую они играютъ теперь, да и количество ихъ видовъ въ Греціи было бѣдно, то наибольшее значеніе выпадало на долю духовыхъ деревянныхъ и мѣдныхъ. Едва ли даже не будетъ справедливымъ предположеніе, что тогдашній духовой оркестръ былъ не малосильнѣе нашего, хотя конечно онъ и долженъ былъ отличаться отъ него и по типамъ инструментовъ, и по степени совершенства ихъ, и наконецъ по богатству средствъ каждаго, отдѣльно взятаго типа. При всемъ этомъ великомъ богатствѣ музыкальныхъ средствъ, при всемъ огромномъ сравнительно количествѣ силъ Македонскаго оркестра, сама музыка, если вѣрить тогдашнимъ знатокамъ дѣла, не достигала той высшей красоты, какою отличалась она во времена процвѣтанія искуства въ Греціи. Что касается прежнихъ мелодій, прежнихъ сочиненій полубоговъ-художниковъ, Олимпійскихъ и Дельфійскихъ лавреатовъ, то едвали эти прежнія сочиненія были приложимы къ новымъ инструментальнымъ средствамъ, съ царившею надъ всѣмъ духовою музыкой. При этомъ и имена композиторовъ въ эту эпоху начинаютъ попадаться рѣже, да и тѣ которыя попадаются—уже не прежнія имена высокихъ художниковъ, вызывавшихъ чуть не поклоненіе окружающаго ихъ общества.

Но если виртуозная и композиторская сторона дѣла не имѣли въ это время такихъ великихъ представителей, какихъ выставилъ блестящій періодъ процвѣтанія музыки въ Греціи, за то другая сторона искуства, такъ сказать наука музыки, эстетика и теорія, имѣли замѣчательнаго представителя въ лицѣ Аристоксена, эстетика-философа, извѣстнаго своей полемикой съ Пиѳагорейцами ([1]). Аристоксенъ родился въ Тарентѣ. Въ Мантинеѣ, гдѣ онъ жилъ, очень долго вырабатывалъ онъ свою систему, свой взглядъ на искусство. Учителями его были: по началу его отецъ, затѣмъ Лампросъ Эриѳрей, потомъ пиѳа-

---

(1) Примѣч. Послѣдователи идей Пиѳагора.

хореецъ Ксенофилъ и наконецъ Аристотель. Посвятивъ всю жизнь свою наукѣ музыки, Аристоксенъ оставилъ невѣроятное количество сочиненій о музыкѣ; Амброзъ упоминаетъ о 453 сочиненіяхъ его ([1]). Изъ того, что дошло до нашего времени по части его ученія, можно заключить о необычайномъ умѣ этаго человѣка, умѣ такъ сказать прозрѣвавшемъ впередъ на многіе годы. Такъ напр. работая по своей системѣ, онъ пришелъ въ результатѣ къ возможности опредѣленія точнаго и вѣрнаго цикла квартъ (а слѣдовательно и квинтъ); его октава была безупречна; онъ могъ имѣть даже полную и нашу истинную гамму; единственная область, въ которой онъ остался древнимъ философомъ, это область ученія о диссонансахъ: терцу (а слѣдовательно и сексту) онъ считалъ диссонансомъ. Послѣдователи Аристоксена, который оставилъ послѣ себя цѣлую школу, назывались *Гармониками* въ отличіе отъ послѣдователей ученія Пиѳагора, называвшихся *Канониками*. Смыслъ этихъ названій кроется въ слѣдующемъ: Аристоксенъ и его послѣдователи преклонялись передъ тѣмъ, что составляетъ для человѣка вся компликація его впечатлѣній, получаемыхъ отъ слушанія музыки, для нихъ самая гармонія, такъ сказать звуковая сторона дѣла, была главною сутью. Послѣдователи Пиѳагора относились къ музыкѣ съ чисто математической точки зрѣнія: вѣрно то, что математически вѣрно, и главное основаніе всего лежитъ въ числовыхъ данныхъ извѣстныхъ правилъ, каноновъ. Нечего и говорить о томъ, что первые были ближе къ нашему взгляду на дѣло, когда темперизація играетъ извѣстную роль; понятно, что если бы въ наше время кто либо вздумалъ играть напр. на фортепьяно настроенномъ математически вѣрно по квинтамъ, не принимая въ расчетъ темперизаціи, то онъ рисковалъ бы не найдти ни одного слушателя—такова была бы эта чисто-математическая музыка, основанная на чисто-математическомъ строѣ инструмента.

Полемика Аристоксена съ Пиѳагорейцами, составлявшая главное его занятіе въ теченіи всей жизни, и была именно средствомъ, благодаря которому онъ проводилъ въ жизнь и тогдашнюю научно-музыкальную литературу свои воззрѣнія на музыку и ея законы. По его мнѣнію для изученія музыки и ея законовъ въ тончайшихъ ихъ проявленіяхъ мало одного ума, математическихъ выкладокъ и способности

(1) Примѣч. Ambros. Gesch. d. mus. I. 314.

критически отнестись къ послѣднимъ. Важнѣйшее, по его ученію, есть способность чувства слуха; какимъ же образомъ тотъ, кто не совсѣмъ точно, не совсѣмъ тонко ощущаетъ внѣшнія проявленія музыки, можетъ понять всѣ внутренніе ея стимулы? «Слухомъ опредѣляемъ мы» говоритъ Аристоксенъ (¹) «величину интерваловъ, а умомъ изслѣдуемъ ихъ взаимное отношеніе и ихъ особенности.» И далѣе: «ни одинъ инструментъ не дастъ всего своего гармоническаго содержанія самъ по себѣ; оно все же во власти человѣческой способности ощущенія.» Съ этой-то стороны Аристоксенъ и являлъ собою крайнюю противуположность Пиѳагорейцамъ, утверждавшимъ что именно чувству, ощущенію, нельзя довѣряться, ибо оно можетъ обмануть человѣка, чего не случится, если имѣть дѣло съ цифрами.

Во всѣхъ этихъ спорахъ, въ этой годами длившійся полемикѣ, наука музыки вырабатывалась мало по малу и шла впередъ. Благодаря самой широкой въ прежнемъ смыслѣ слова разработкѣ различныхъ научно-музыкальныхъ вопросовъ, обѣ спорящія стороны порою открывали незамѣтно для самихъ себя новыя истинны, новые законы, неизвѣстные до того времени человѣчеству. Многія заблужденія Пиѳагорейцевъ, имѣвшія въ основаніи исключительно математическую разработку вопроса, такимъ образомъ были исправлены. Невѣрное, существовавшее вопреки природѣ вещей, пониманіе терцы какъ диссонанса—мнѣніе державшееся многіе вѣка и котораго даже новаторъ Аристоксенъ придерживался—наконецъ до извѣстной степени было подорвано. Въ послѣднемъ полувѣкѣ до Р. Х. одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ знатоковъ музыки въ свое время, послѣдователь ученія Аристоксена, Дидимъ Александрійскій уяснилъ разницу между большой и малой терцой (²). Правда что и послѣ этаго открытія терцу еще продолжали огульно считать диссонансомъ, будь она большая или малая, но практика исправила ошибку, въ которую впадала теорія, и успѣла въ скоромъ времени воспользоваться открытіемъ Дидима, отведя каждой изъ двухъ терцъ подобающее имъ мѣсто хотя бы въ области мелодическихъ ходовъ и послѣдовательностей.

(¹) Примѣч. Аристоксенъ. II. 33.

(²) Примѣч. Два столѣтія позднѣе Клавдій Птоломей опредѣлилъ эту разницу уже до послѣднихъ мелочей.

Съ того времени, когда Греція потеряла свою самостятельность, когда она, подъ именемъ Ахайи, обратилась въ римскую провинцію, и Греческая музыка покончила свою самостоятельно-національную жизнь, сдѣлавшись какъ бы покорной слугой римскихъ императоровъ. Имена нѣкоторыхъ изъ представителей музыкальнаго искуства временъ Ювенала и Горація звучатъ однако чисто гречески; таковы: Гермогенъ, одинъ изъ любимѣйшихъ пѣвцовъ временъ Августа, Эхіонъ, Амбросій, Хризогонъ, Гедимелъ. Одинъ изъ характернѣйшихъ фактовъ временъ имперіи представляетъ собою устроенное въ священной Олимпіи по приказанію Нерона музыкальное состязаніе торжественно-праздничнаго характера; очевидно даже римскіе императоры не чужды были способности признанія великаго прошлаго Греціи. Состязаніе это впрочемъ окончилось своеобразно: побѣдителемъ какъ пѣвецъ и поэтъ оказался самъ Неронъ, а по этому случаю низвергнуты были статуи прежнихъ побѣдителей — художниковъ. И на томъ мѣстѣ, гдѣ когда то, окруженные благоговѣніемъ толпы, Олимпійскіе лавреаты, склонялись для принятія увѣнчивавшихъ ихъ лавровъ, возсѣла на тронѣ величавая фигура императора, изображавшая, какъ тогда казалось, славу его какъ поэта и музыканта, и изобразившая на самомъ дѣлѣ тотъ безпримѣрный произволъ, который съ императорскаго трона правилъ Римомъ и міромъ, тотъ гнетъ, который давилъ собою все окружающее всю жизнь и съ нею искусство.

VIII.

НАУКА МУЗЫКИ ВЪ ГРЕЦІИ.

Греческій взглядъ на музыку и ея законы.—Понятіе о тонѣ и символика тоновъ.—Ученіе о тонѣ и интервалахъ.—Понятіе о консонансахъ.—Систeмма и тетрахордъ.—Построенія раздѣльныя и связныя.

Аристидъ Квинтиліанъ цитируетъ слѣдующее выраженіе пиѳагорейца Панакмоса: «занятіе музыкой не имѣетъ своей цѣлью только соединеніе нѣсколькихъ голосовъ въ одно цѣлое; задача его гораздо шире: оно стремится соединить въ гармоническое цѣлое все, что имѣетъ въ себѣ природа въ ея величіи». Такъ понимали греческіе ученые дѣло изученія музыки и ея законовъ.

Дивный порядокъ, въ которомъ передвигаются небесныя тѣла, вѣчно неизмѣнные законы, по которымъ совершаются небесныя явленія, эстетическое наслажденіе, которое испытывалъ древній человѣкъ, созерцая эту, полную таинственной роскоши безконечность, ночныя небеса съ плывущею по нимъ луною, восходъ и заходъ блестящаго, обоготвореннаго солнца, словомъ все это, какъ казалось грекамъ, находило свое отраженіе въ искусствѣ, находило свое примѣненіе въ

музыкѣ и ея законахъ. Міровое *все* есть гармонія. Гармонія всего цѣлаго въ природѣ наводила на мысль о неизмѣнныхъ законахъ гармоніи и въ музыкѣ, законахъ, изъ которыхъ далеко не всѣ были извѣстны, но существованіе которыхъ инстинктивно признавалъ народъ—художникъ. Все должно гармонировать въ природѣ. Даже танцы, составляющіе въ нашихъ понятіяхъ низшій видъ искусства, даже они для грека являлись однимъ изъ звеньевъ общаго гармоническаго цѣлаго, и въ силу этого идея танца была совершенно иною чѣмъ въ наше время. Танецъ по мнѣнію Платона существуетъ потому, что онъ необходимъ; при пѣніи, какъ при говорѣ, человѣкъ убѣжденный въ томъ, что онъ излагаетъ, не можетъ оставаться безъ движенія; онъ долженъ движеніями, соотвѣтствующими его мысли, мысль эту подчеркивать; это—законъ естества. Изъ этихъ жестовъ сложился греческій танецъ, бывшій въ сущности пластической пантомимой. И въ танцѣ—гармонія, и танецъ взятый вмѣстѣ съ музыкой даетъ извѣстное гармоническое цѣлое. Лукіанъ говоритъ по этому поводу: хоръ звѣздъ, передвиженіе планетъ, самая ритмичность этихъ передвиженій и великая гармонія всего цѣлаго, нашли себѣ изображеніе въ полномъ гармоніи танцѣ. Въ самой природѣ, въ горахъ и долинахъ, въ шумѣ волнъ, всюду и всѣмъ руководили въ природѣ законы гармоніи, той самой гармоніи, великое примѣненіе законовъ которой является собою искусство музыки. Лира по выраженію Пиѳагорейцевъ была только малымъ изображеніемъ огромнаго, по неизмѣннымъ законамъ созданнаго, міроваго *все*. Этотъ же взглядъ существовалъ въ Греціи и въ миѳическій періодъ ея существованія; такъ понималось дѣло и во времена Орфея. Легенда гласитъ, что своимъ взглядомъ на музыку Орфей обязанъ Египетскимъ мудрецамъ, у которыхъ онъ будто бы учился; но сама лира Орфея, будучи четырехъструнной, тогда какъ древне-Египетская была трехъ-струнною, лучше всего доказываетъ, что Египетская мудрость тутъ не причемъ, и что подобный взглядъ на искусство и законы міровой гармоніи былъ чисто греческимъ. Когда лира сдѣлалась семиструнной, то это опять таки имѣло связь съ ученіемъ о планетахъ. По понятію грековъ каждое изъ семи небесныхъ тѣлъ имѣло свое отраженіе въ одномъ изъ музыкальныхъ тоновъ; такимъ образомъ выходило: тонъ E — луна, тонъ F — Меркурій,

тонъ G Венера, тонъ A—Солнце, тонъ H—Марсъ, тонъ C.—Юпитеръ (¹), томъ D —Сатурнъ.

Дорійская гамма, въ которой строился гептахордъ (семиструнная лира) и позднѣе Энеахордъ (девятиструнная лира), имѣла своимъ основаніемъ также небесную гармонію, потому что, по выраженію Пиѳагора, весь міръ созданъ въ законахъ гармоніи цѣлаго. Того же по существу взгляда придерживался очевидно и Платонъ, утверждая что астрономія и музыка суть сестры. Понятно, что при такомъ широкомъ значеніи, какое приписывали Греки музыкальнымъ законамъ, при такой связи, какую имѣла музыка со всѣмъ, что было священнаго, роль музыкальнаго искуства въ жизни Греціи была огромна. Обученіе религіи и религіознымъ истиннамъ, изученіе преданій, все это по необходимости связывалось съ изученіемъ поэзіи и музыки. Занятія религіозной наукой, астрономической символикой, поэзіей и музыкой, даже носило одно общее названіе; существовало одно общее выраженіе для этого: заниматься музическими искуствами (т. е. искусствами музъ). А какъ относились Греки къ такого рода занятіямъ лучше всего характеризуетъ мнѣніе Платона: естественную наклонность дѣтей къ безпорядочной бѣготнѣ и суматохѣ можно привести къ благимъ результатамъ только посредствомъ музыки, гимнастики и танцевъ, въ особенности посредствомъ обученія ихъ хоровому пѣнію, которое настраиваетъ невольно ихъ души къ истинному порядку и къ пониманію того, что истинно прекрасно.

Уже въ самыя древнія времена, въ періодъ первоначальнаго существованія музыки, въ Греціи были уяснены до полнѣйшей, совершенной опредѣленности понятія о звукѣ и тонѣ. Звукъ (шумъ) по опредѣленію Грековъ есть слуховое явленіе производящее на ухо человѣка впечатлѣніе отъ пришедшихъ въ неправильное колебаніе, благодаря какимъ либо внѣшнимъ причинамъ, волнъ воздуха; тонъ есть тоже явленіе съ тою однако разницею, что колебаніе воздуховыхъ волнъ проникнуто математической правильностью. Отъ большаго или меньшаго количества колебаній звуковыхъ волнъ въ данную единицу времени зависитъ высота и глубина тона. Всякій звукъ изданный человѣческимъ голосомъ, если только онъ былъ выдержанъ на извѣстной

(¹) Примѣч. Есть ли случайность, что Моцартовская симфонія „Юпитеръ" написана именно въ тональности C, или этимъ Моцартъ отдавалъ дань греческому воззрѣнію на дѣло символики тоновъ? *А. Р.*

высотѣ или глубинѣ извѣстное количество мгновеній, есть тонъ. Понятіе о тонѣ въ строгомъ смыслѣ слова есть понятіе о недѣлимомъ, ибо тонъ самъ по себѣ недѣлимъ; онъ есть атомъ, нѣчто единосоставное по идеѣ. Какъ все въ природѣ состоитъ изъ атомовъ, какъ цѣлыя громады явленій физическаго міра слагаются изъ недѣлимыхъ частицъ, такъ и музыка и пѣніе представляются совмѣщеніемъ недѣлимыхъ частицъ, атомовъ—тоновъ. Понятіе о тонѣ тождественно съ понятіемъ выработаннымъ геометріей о точкѣ. Звуки человѣческаго голоса во время говора не могутъ быть названы тономъ, такъ какъ тонъ есть нѣчто строго опредѣленное, атомъ взятый въ его границахъ, звуки же голоса говорящаго человѣка представляютъ собою неограниченное и неправильное волнообразное звуко-колебаніе, которое хотя и даетъ въ результатѣ нѣчто похожее на тонъ, но все же тономъ названо быть не можетъ. Аристоксенъ говоритъ по этому поводу: если мы говоримъ, то голосъ нашъ не останавливается ни на одинъ моментъ въ области одного тона; если же человѣкъ, говоря, начинаетъ голосъ свой утверждать въ области одного тона, то этимъ онъ приближаетъ говоръ къ пѣнію. Эффекты рѣчи состоятъ по понятію Грековъ именно въ этихъ волнообразныхъ звуко-колебаніяхъ; эффекты-же пѣнія имъ противуположны: они именно состоятъ въ способности поющаго ясно и твердо выдерживать тонъ ([1]). Міръ тоновъ по мнѣнію Грековъ есть міръ безконечный. Нельзя сказать, что такой то тонъ есть самый низкій, или самый высокій, ибо ни того, ни другаго нѣтъ въ идеѣ о мірѣ тоновъ. Но человѣческому уху, какъ и глазу, доступна лишь малая частица изъ цѣлаго; какъ глазъ, обнимая пространство лишь въ извѣстныхъ предѣлахъ, не въ силахъ за нихъ проникнуть, такъ и уху доступны лишь опредѣленныя границы въ извѣстныхъ предѣлахъ глубины и высоты тоновъ, а міръ тоновъ за этими границами остается неизвѣданнымъ и недоступнымъ человѣку.

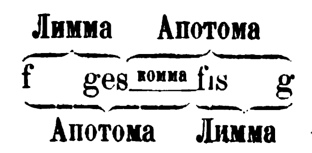
Промежутокъ между тонами есть интервалъ ([2]); онъ есть пространство ограниченное съ обѣихъ сторонъ тонами и можетъ также быть названъ разницей ([3]) между двумя тонами. Интервалы могутъ быть

([1]) Примѣч. Послѣднее опредѣленіе есть взглядъ на дѣло вполнѣ достойный нашего времени, и притомъ даже въ наше время онъ является наиболѣе трезвымъ. А. Р.

([2]) Примѣч. По гречески: διαστήμα.

([3]) Примѣч. По гречески: διαφορά

различны во первыхъ по величинѣ, во вторыхъ по образованію, ибо они могутъ быть діатоническими, хроматическими и энгармоническими, и наконецъ потому, что они могутъ составлять для пограничныхъ тоновъ консонансъ или диссонансъ. По величинѣ они могутъ быть большими и малыми ([1]). Тонъ служащій единицей мѣры, длиной, опредѣляющей истинный тоновый интервалъ, есть кварта—квинта ([2]). Въ свою очередь тонъ въ своемъ интервальномъ пространствѣ можетъ быть дѣлимъ на двѣ, три и даже четыре части. Половина тоноваго интервала называлась эмитоніонъ, треть его—малымъ хроматическимъ діэзисомъ четверть—малымъ. энгармоническимъ діэзисомъ, или сокращенно: энгармоническимъ діэзисомъ. Бакхій называетъ діэзисъ „малѣйшей частью тоноваго интервала, на которую природа допускаетъ повышать тонъ". Послѣ него и Аристида діэзисъ стали считать $\frac{1}{4}$ тона, такъ что повышеніе на два діэзиса давало повышеніе на эмитоніонъ. Интервалъ меньшій чѣмъ діэзисъ голосъ человѣческій не въ состояніи воспроизвесть и ухо не въ состояніи воспринять ([3]). Приближеніе низшаго тона къ высшему, и высшаго къ низшему даютъ Лимму и Апотому Такъ: если повысить тонъ, то его повышеніе дастъ съ слѣдующимъ по порядку тономъ Лимму; если понизить тонъ, то это пониженіе со слѣдующимъ по порядку внизъ тономъ дастъ также Лимму; разница же между повышеніемъ (или пониженіемъ) съ одной стороны и самимъ повышеннымъ (или пониженнымъ) тономъ съ другой составитъ Апотому; разница между повышеніемъ нижняго тона и пониженіемъ верхняго составитъ Комму. Лимма и Апотома не равны между собою и потому-то „Эмитоніонъ" говоритъ Гауденцій „не есть истинная $\frac{1}{2}$ тона, а есть собственно Лимма" ([4]). Представить все это себѣ гораздо легче въ такомъ видѣ:



([1]) Примѣч. Эвклидъ. 8.

([2]) Примѣч. Аристоксенъ. I. 45.

([3]) Примѣч. По нашимъ понятіямъ тоже можно сказать о полутонѣ, что говорили Греки о $\frac{1}{4}$ тона.

([4]) Примѣч. Гауденцій. 15.

Слѣдовательно формула, измѣряющая интервальное пространство тона—въ данномъ случаѣ fa—sol, будетъ изображаться въ греческомъ смыслѣ слова такъ: *A* (Апотома)+L (Лимма)=1 (т. е. цѣлому тону); при этомъ части тона *A* и *L* не равны между собою; вводя въ дѣло эту разницу *K* (Комму) получимъ: 1. (цѣлый тонъ)=*L* (f—ges)+ *L* (fis—g)+*K* (ges—fis) или иначе: 1=*A* (fa—fis)+*A* (g—ges)— *K* (ges—fis). Отношеніе Лиммы къ полутону=243:256, слѣдовательно она менѣе чѣмъ $\frac{1}{2}$ тона; остальную же часть тона занимаетъ Апотома. Разница между Лиммой и Апотомой (Комма) измѣрялась по Пиѳагорейскому изчисленію=524288:531441. Всѣ эти цифры и подробности приведены здѣсь для того, чтобъ показать какими подробными мелочами исчисленій было обставлено у Грековъ ученіе о тонѣ и измѣреніе долей его.

Отношенія тоновъ октавы и ихъ отношенія къ первому ея тону у Грековъ были выработаны въ иныя, чѣмъ у насъ числовыя данныя; вотъ напр. отношенія разницы между послѣдующими тонами:

У Грековъ: . . .		$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{243}{256}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{243}{256}$
	C	*D*	*E*	*F*	*G*	*A*	*H*	*c*
У насъ:		$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$

Отношенія къ первому тону октавы:

У Грековъ: . . .	1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
	C	*D*	*E*	*F*	*G*	*A*	*H*	*c*
У насъ:	1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$

Замѣчательно при этомъ, что въ главныхъ пунктахъ исчисленія отношеній тоновъ октавы къ первому тону ея, а именно въ исчисленіи отношеній кварты, квинты и октавы къ тоникѣ, Греки сходились съ теперешней наукою; тоже можно сказать про отношеніе секунды къ тоникѣ; разница заключалась въ исчисленіи отношеній терцы, сексты и септимы съ тоникою и въ болѣе дробныхъ чѣмъ у насъ опредѣленіяхъ.

Что противорѣчило теперешнимъ понятіямъ это понятіе о сравнительной величинѣ Лиммы и Апотомы; по нашему выходитъ что *fa-fis* менѣе чѣмъ *fis-g* или напр. *g-ges* менѣе чѣмъ *ges-fa* по понятію же Грековъ (Лимма менѣе Апотомы) выходило ровно на оборотъ. Произойдти это могло главнымъ образомъ отъ слѣдующихъ причинъ: мы видимъ

въ *fis* и въ *ges* перерожденія *f* и *g*, Греки же знали Лимму и Апотому, ни о какихъ перерожденіяхъ *f* и *g* у нихъ рѣчи не могло быть, и всякая таковая величина понималась ими какъ самостоятельное цѣлое, причемъ величина Лиммы и Апотомы являлась изчисленною до значительной подробности.

Главными тонкостями математически-музыкальныхъ выкладокъ Греческая музыка обязана Пиѳагору и его послѣдователямъ, представителямъ Пиѳагорейской школы; школа эта въ своихъ опредѣленіяхъ держалась математическихъ принциповъ. Но какъ уже было говорено выше, позднѣе, благодаря дѣятельности Аристоксена, въ противуположность Пиѳагорейцамъ-кононикамъ возникла другая школа, послѣдователей Аристоксена, гармониковъ, признававшихъ не только математическія начала въ музыкѣ, но и то, что даетъ человѣку его способность тоно-ощущенія. Аристоксенъ создалъ совершенно новую системму, по которой октава дѣлилась на двѣнадцать равныхъ полутоновъ. Такимъ образомъ онъ былъ прародителемъ темперированнаго строя по которому выходитъ что напр. *cis* и *des*, или *fis* и *ges* совпадаютъ. Это и есть именно то, что мы признаемъ въ практикѣ нашего времени, что не противорѣчитъ ощущенію слуха, но что конечно въ смыслѣ чисто-математическомъ не вѣрно. Слѣдуя системмѣ Аристоктена и его послѣдователей гармониковъ, мы приходимъ напр. къ тому что *dis* и *b* составляютъ чистую квинту. Попробуйте взять эти два тона на фортепьяно и вы убѣждаетесь въ томъ, что оно и есть чистая квинта; но это лишь благодаря нашему темперированному строю, на самомъ же дѣлѣ конечно *dis* и *b*, въ математически точномъ смыслѣ слова чистой квинты составить не могутъ. Гауденцій, примиряя теорію Аристоксена съ математическими началами, называетъ подобные интервалы (*dis-b* и *es-b*) «равно высокими» (ὁμότονα) и находитъ что нѣтъ никакой разницы обозначить такой интервалъ такъ или иначе. И дѣйствительно: трудно себѣ представить слухъ, который нашелъ бы разницу между математически точными *dis-b* и *es-b*.

Цѣлый тонъ по понятію Грековъ могъ быть бо̀льшимъ и мѐньшимъ. Честь подробнаго изслѣдованія этой разницы принадлежать Дидиму Александрійскому. Интервалы дѣлились по ихъ качеству на два рода: большіе и малые. Большими считались:

Діатессеронъ	— по нашему		чистая кварта,
Тритоносъ	— »	»	увеличенная кварта,
Діапента	— »	»	чистая квинта.
Тетратоносъ	— »	»	малая секста.
Гексахордонъ	»	»	большая секста.
Пентатоносъ	»	»	малая септима ([1]).
Гептахордонъ	»	»	большая септима.
Діапазонъ	»	»	октава ([2]).
Діапазомъ и діатесеронъ			октава и кварта (ундецима).
Діапазонъ и діапента	»		октава и квинта (дуодецима).
Дисдіапазонъ	»	»	двѣ октавы.
Трисдіапазонъ	»	»	три октавы.

Малыми интервалами считались: Діэзисъ (храматическій и энгармоническій), Эмитоніонъ, Тріэмитоніонъ (малая терца) и Дитоносъ (большая терца).

Понятіе о консонансахъ и диссонансахъ исчерпывалось слѣдующимъ истолкованіемъ: консонирующій интервалъ есть такой, пограничные тоны котораго, будучи воспроизведены вмѣстѣ, даютъ въ результатѣ полное созвучіе, такъ что низшій тонъ и высшій не могутъ быть слышимы отдѣльно, а совершенно смѣшиваются, звучатъ вмѣстѣ; остальные интервалы суть диссонансы. Опредѣлялось это и слѣдующимъ образомъ: консонируютъ тѣ тоны, которые, будучи взяты вмѣстѣ голосомъ, или на флейтахъ, даютъ единство звука. Идеалъ консонанса—унисонъ, однозвучіе, являющее собою наибольшее представленіе истиннаго единства тона. Говорилось также и коротко: консонансъ есть полное созвучіе двухъ тоновъ. Диссонирующіе тоны, по понятію Грековъ, будучи воспроизведены вмѣстѣ, не смѣшиваются, а даютъ впечатлѣніе жесткое и въ которомъ можно въ сущности уловить каждый изъ возпроизведенныхъ тоновъ. Самымъ малымъ консонансомъ была кварта (унисонъ конечно не идетъ въ счетъ); „что меньше кварты, то диссонируетъ" по ученію Пиѳагорейцевъ. По системѣ Пиѳагора кварта состоитъ изъ двухъ тоновъ и одной лиммы. Квинта—также консонансъ—состоитъ изъ трехъ тоновъ и одной лиммы. У

(1) Примѣч.—Малая септима содержитъ 4 цѣлыхъ тона и 2 полутона т. е. 5 цѣлыхъ тоновъ. Этимъ объясняется ея названіе *Пентатоносъ*.

(2) Примѣч. Названіе происходитъ отъ δια и πας— «всеобнимающій».

Аристоксена же и его послѣдователей выходило при ихъ двѣнадцати полутонахъ, или шести тонахъ октавы, что кварта содержитъ въ себѣ $2\frac{1}{2}$ тона а квинта—$3\frac{1}{2}$ тона, сложенныя же вмѣстѣ онѣ даютъ консонансъ—октаву; такимъ образомъ по Аристоксену выходитъ, какъ и по нашему: $(C-f)+(f-c.)=12$ полутоновъ, или $(C-g)+(g-c)=12$ полутоновъ. Эти три консонанса знали даже въ древнѣйшія времена; древнія: Гармонія, Силлаба, Діоксіонъ суть тѣже октава, кварта, квинта. Одинъ изъ древнѣйшихъ греческихъ музыкантовъ Филолай называетъ Силлабу (кварту) первымъ консонирующимъ интерваломъ.

Еще Аристоксенъ признавалъ только кварту, квинту и октаву за консонансы. Эвклидъ признаетъ эти же три консонанса, но добавляетъ „и имъ подобные", что указываетъ на то, что онъ допускаетъ возможность существованія другихъ (1). Бакхій (2) перечисляетъ всѣ консонансы, называя слѣдующіе: Діатессеронъ, Діапента, Діапазонъ, Діапазонъ и Діатессеронъ, Діапазонъ и Діапента, Дисдіапазонъ. На повѣрку это выходитъ опять таки кварта, квинта и октава, съ прибавленіемъ октавы и кварты (ундецимы), октавы и квинты (дуодецимы) и двухъ-октавія; такъ что вѣроятно „и имъ подобные" у Эвклида именно обозначаютъ эти нарощенія кварты, квинты и октавы къ октавѣ же. Такимъ образомъ можно положительно утверждать что въ Греческой музыкѣ міръ консонансовъ состоялъ изъ кварты, квинты и октавы; все остальное было диссонансъ. Отъ чего терца и секста ни въ какомъ видѣ ихъ не признавались консонансами становится понятнымъ, если обратиться къ математическому исчисленію той и другой; терца съ ея труднымъ, неподдающимся счисленіемъ 64:81 вмѣсто современнаго намъ 4:5 и секста съ ея 16:27 вмѣсто современнаго 3:5 дѣйствительно должны были выглядѣть ни подъ какимъ видомъ не дающими требуемаго для консонанса „смѣшенія" тоновъ. Такъ что слѣдовательно подробныя, многозначныя цифры греческаго счисленія чуть ли не вредили практикѣ дѣла, сбивая эту практику своей математической тонкостью и не давая ей того легкаго выхода, который возможенъ при менѣе точной, менѣе подробной математической разработкѣ дѣла.

(1) Примѣч. Эвклидъ. 8.
(2) Примѣч. Бакхій. 3.

Изъ правильнаго соединенія послѣдовательныхъ тоновъ получались системмы; такъ и назывались октавные, квинтные, квартные порядки тоновъ. Каждая системма естественно отличалась отъ другихъ мѣстонахожденіемъ въ ней полутона. Такимъ образомъ въ квартныхъ системмахъ.

h c d e
a h c d — полутонъ на 1-й, 2-й и 3-й ступеняхъ системмы.
g a h c

въ квинтныхъ системмахъ:

e f g a h
d e f g a — полутонъ на 1 й, 2-й, 3-й и 4-й ступеняхъ системмы.
c d e f g
h c d e f

При этомъ не трудно замѣтить, что для квартныхъ системмъ полагался одинъ полутонъ (*h—c*), а для квинтныхъ другой (*e—f*). Въ октавныхъ системмахъ было два полутонные хода и слѣдовательно семь разновидностей. Подобно тому какъ мы признаемъ дѣйствительною системму семитонной послѣдовательности съ двумя полутонными ходами, такъ Греки признавали главнѣйшимъ факторомъ на этотъ счетъ квартную системму съ однимъ полутоннымъ ходомъ; системма эта и есть Тетрахордъ, основаніе Греческой музыки, закона построенія гаммъ и проч.

Выше были приведены трехъ видовъ тетрахорды, въ которыхъ полутонный ходъ лежитъ или на 1-й, или на 2-й, или на 3-й, ступеняхъ. Если системма (порядокъ) начиналась тетрахордомъ перваго образованія т. е. съ полутоннымъ ходомъ на 1-й ступени, то и остальные ея тетрахорды должны были быть таковыми же; если она начиналась тетрахордомъ втораго или третьяго вида, то и остальные тетрахорды по части мѣстонахожденія полутоннаго хода должны были быть таковыми же. Въ основаніи всего такимъ образомъ лежало число 4; оно было священно; оно же было основаніемъ древнѣйшей лиры(1). Вѣроятно причина этого лежитъ въ природѣ. И Греки, какъ и люди

(1) Примѣч. Лира Орфея—четырехструнная; строй ея: тоника, кварта, квинта и октава.

нашего времени, не могли не чувствовать силы квартнаго хода съ низу вверхъ, хода, который въ столь безчисленномъ количествѣ мелодій всевозможныхъ временъ и авторовъ играетъ такую роль, который будучи помѣщенъ въ басу, такъ естественно заканчиваетъ всякій гармоническій порядокъ. Можетъ быть, что именно эта сила квартнаго хода, ощущаемая инстинктивно, дала первый толчокъ тому, что кварта стала играть столь важную роль въ греческой музыкѣ; покрайней мѣрѣ въ подобномъ разъясненіи вопроса трудно было бы указать что нибудь искуственное, не чуждое натяжки. Во всякомъ случаѣ удержалось же значеніе силы квартнаго хода до нашего времени тогда какъ другія, неквартныя начала, какъ напр. средневѣковой Гексахордъ (секстная Гвидонійская системма), будучи такъ сказать насильственно измышляемы, довольно скоро отживали свой вѣкъ.

Во времена Аристотеля и его ученика Аристоксена существовала восьмитонная гамма, которую впрочемъ можно прослѣдить и въ Пиѳагоровской лирѣ, такъ какъ его октахордъ есть ни что иное, какъ поставленные одинъ за другимъ два тетрахорда, не связанные между собою. Такимъ образомъ:

E F G A H c d e
1 2 3 4 5 6 7 8

есть собственно два тождественные тетрахорда, взятые безъ обобщаго соединяющаго тона. Ступени этого порядка назывались:

1. Гипата—первый тонъ.
2. Парипата—вслѣдъ за главнымъ тономъ.
3. Лиханосъ—указательный палецъ (такъ онъ и обозначался на лирѣ).
4. Меза—средній тонъ.
5. Парамезосъ—за среднимъ тономъ.
6. Трите—третій тонъ.
7. Паранете—предпослѣдній тонъ.
8. Нете—послѣдній тонъ.

Если тетрахорды въ системмѣ связаны между собою такъ что первый тонъ послѣдующаго тетрахорда есть послѣдній тонъ предшествующаго, то получается слѣдующій порядокъ:

h c d e f g a b c d

Полутонные ходы во всѣхъ трехъ тетрахордахъ расположены на первыхъ ступеняхъ, такъ что построеніе совершенно консеквентно. Но эта консеквентность тетрахордовъ вовлекла октавный порядокъ въ крайнюю неконсеквентность: порядокъ въ первой октавѣ начинается съ *h*, а во второй съ *b*. Чтобъ избѣжать этого слѣдуеть только представить себѣ октавный порядокъ непосредственно повторяющимся:

h c d e f g a h c d e и т. д.

Вь этомъ случаѣ послѣдній тетрохордъ (первый во 2-й октавѣ) не будетъ уже связанъ съ предыдущимъ. На этой то разницѣ и основано было у Грековъ дѣленіе тетрахордныхъ порядковъ на два вида: *связанные* (Синеммена) и *разъединенные* (Дьецеугмена). Сама связка называлась Синафе, а разъединеніе Дьацеуксисъ.

По способамъ образованія тетрахорды были трехъ родовъ: діатоническій, хроматическій и энгармоническій. Законъ построенія перваго $= 1/2, 1, 1$; законъ построенія втораго$= 1/2, 1/2, 1\,1/2$; законъ построенія третьяго$= 1/4, 1/4, 2$. Первый и послѣдній тоны оставались неизмѣнными. Такимъ образомъ выходило:

Діатоническій тетрахордъ: *e—f—g—a* ($1/2$, 1, 1)

Хроматическій тетрахордъ: *e—f—fis—a* ($1/2$, $1/2$, $1\,1/2$)

Энгармоническій тетрахордъ *e—e×—f—a* [1] ($1/4$, $1/4$, 2)

Изъ этихъ трехъ тетрахордныхъ образованій первый лежитъ въ законахъ природы; онъ вполнѣ естествененъ и законъ его построенія теперь таковъ же какимъ былъ всегда. Что же касается остальныхъ двухъ, то законы ихъ строенія до того насильственны, до того выдуманы, что привести къ нимъ могло только ученіе захватывавшее невѣроятныя математическія подробности до $1/4$ тоновъ включительно. Только продуктомъ подобнаго рода ученія могли явиться на свѣтъ Божій столь неощутимые обыкновеннымъ человѣческимъ ухомъ ходы какъ первые два хода энгармоническаго тетрахорда. Послѣдніе ходы тетрахордовъ храматическаго и энгармоническаго отчасти лежали въ природѣ древнѣйшихъ мелодій и потому могли быть продуцированы и этимъ путемъ.

---

(1) Примѣч. Знакъ × изображаетъ здѣсь діэзисъ, повышеніе на $1/4$ тона.

Интервалъ цѣлаго тона, который раздѣляетъ тетрахорды верхней октавы отъ тетрахордовъ нижней октавы назывался дьацеуктическимъ и находился какъ указано выше на *a—h*. Что бъ изъ этой системмы

h c d e f g a h c d e и т. д.

создать порядокъ ровно въ двѣ октавы прибавили одинъ тонъ снизу, который назвали *Прослямбаноменосъ* (приставной), и сверху продолжали отъ *e* еще тетрахордъ. Получился слѣдующій двухъ-октавный порядокъ:

A H C D E F G a h c d e f g a

ah—Дьацеуктическій промежутокъ; А—Прослямбаноменосъ.

Но даже тогда, когда уже существовала подобная системма строенія, другая, связная, о которой говорено выше, не была покинута и тонъ *b*, однажды составившій консеквенцу въ тетрахордной послѣдовательности, не вышелъ изъ употребленія при составленіи тетрахордной системмы. Такимъ образомъ на подобіе только что приведеннаго порядка существовалъ другой, образованный тѣмъ же путемъ, но по связной системмѣ:

A H C D E F G a b c d h c d e f g a

Порядокъ этотъ, имѣющій Прослямбаноменосъ, но неимѣющій Дьацеуктическаго промежутка, отличается существенно отъ предшествующаго тѣмъ, что въ немъ пять а не четыре тетрахорда; *a b c d* съ наступающимъ далѣе снова *h c d* есть собственно вынужденное повтореніе, явившееся въ результатѣ появленія тона *b*, нарушившаго октавную консеквентность.

Изображенный нашими нотами этотъ порядокъ имѣетъ такой видъ.

A H C D E F G A B c d

Такого рода построеніе тетрахордной системы существовало уже въ III вѣкѣ до Р. Х. при Эвклидѣ и называлось оно неизмѣнно систем-мой въ противуположность той, которая составлялась изъ повторяющихся октавныхъ порядковъ съ Дьацеуктическимъ промежуткомъ. Пять тетрахордовъ носили каждый свое названіе; назывались они, начиная съ нижняго *H*: Гипатонъ, Мэзонъ, Синнеменонъ, Дьецеугменонъ, Гиперболеонъ. Усложняло дѣло эта системма на столько, что даже самъ Глареанъ, завзятый знатокъ и любитель древней музыки вообще и древней Греческой музыки въ особенности, находилъ ее неудобоприложимой къ жизни и практикѣ искусства.

IX.

ГРЕЧЕСКІЯ ГАММЫ.

Древнѣйшія Греческія гаммы.—Гаммный порядокъ позднѣйшихъ періодовъ.—Гаммы главныя, служащія къ образованію другихъ.—Энгармонизмъ въ гаммахъ.—Гаммы втораго образованія и законы построенія всѣхъ семи гаммъ.—Лира какъ средство продуцировать разныя тональности.—Гаммы третьяго образованія.—Что такое характеры разныхъ гаммъ по мнѣнію Грековъ.

Гамма, тональность, имѣли въ Греціи важное значеніе и служили такъ сказать фундаментомъ музыкальнаго сочинительства. Основной тонъ извѣстной гаммы брался за основной тонъ и сочиняемой мелодіи таким образомъ, что послѣдняя не только имъ начиналась и кончалась, но даже и въ самомъ теченіи своемъ имѣла своего рода возвращенія къ основному тону и непремѣнно въ тѣхъ моментахъ, когда теченіе это имѣетъ остановочные пункты. Такимъ образомъ и мелодія имѣла какъ бы основаніемъ своимъ, исходнымъ пунктомъ, основной тонъ гаммы, изъ области которой она исходила. Въ виду этаго ознакомленіе съ Греческими гаммами, ихъ видами и законами построенія, представляется существеннымъ, разъ что рѣчь идетъ объ исторіи развитія Греческаго искуства.

Само древнѣйшіе гаммные порядки, на которые даетъ указаніе Аристидъ Квинтиліанъ представляютъ собою нѣчто такое, что выглядитъ крайне отвлеченнымъ и трудно примѣнимымъ къ практикѣ, такъ какъ въ дѣлѣ фигурируютъ четвертитонные ходы. Но, чтобъ картина не была не полной, мы предоставимъ здѣсь и эти древнѣйшія гаммы въ томъ видѣ, какъ приводитъ ихъ Амброзъ[1]), руководствующійся также указаніями Аристида. Законы построенія этихъ гаммъ были:

Древне-Лидійской гаммы: $\frac{1}{4}$, 2, 1, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{4}$, 2, 1.=всего шесть и три четверти тоновъ октавы.

Древне-Дорійской гаммы: 1, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{4}$, 2, 1, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{4}$, 2.=всего семь цѣлыхъ тоновъ т. е. въ предѣлахъ большой нонны.

Древне-Фригійской гаммы: 1, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{4}$, 2, 1, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{4}$, 1.=всего шесть цѣлыхъ тоновъ.

Древне-Іонійской (Іастійской) гаммы. $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ 2, $1\frac{1}{2}$, 1.=Всего пять тоновъ т. е. малая септима.

Древне-Миксолидійской гаммы: $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{4}$, 1, 1, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{4}$, 3,=Всего шесть цѣлыхъ тоновъ.

Древне-Синтонолидійской гаммы: $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{4}$, 2, $1\frac{1}{2}$, 2,=Всего шесть тоновъ.

Нельзя не сказать, что такого рода законы построенія гаммъ выглядятъ очень странными, не смотря на то, что въ большинствѣ изъ нихъ есть все таки черта обличающая, что все же изобрѣтатели этихъ странныхъ гаммныхъ формулъ подчинялись до извѣстной степени требованіямъ поставляемымъ предѣлами діатонической октавы: большинство приведенныхъ гаммъ вращается въ предѣлахъ шести цѣлыхъ тоновъ, т. е. ровно октавы, лишь двѣ гаммы превышаютъ ее и лишь одна не достаетъ ея своимъ объемомъ.

Во второмъ періодѣ искуства существуетъ уже семь гаммъ, имѣющихъ своимъ исходнымъ пунктомъ порядокъ.

A H c d e f g a

и именно въ той октавѣ, какъ мы понимаемъ означенныя здѣсь буквы. Каждый изъ семи тоновъ, начиная съ *A*, брался за основной тонъ гаммы состоявшей изъ продолженія октавнаго порядка безъ пропуска послѣ-

1) Примѣч. Ambros. Gesch. d. m. I. 381—82.

довательныхъ тоновъ и безъ повышенія ихъ или пониженія. Въ третьемъ періодѣ, приблизительно съ IV-го вѣка до Р. Х. тотъ же порядокъ повторяется уже въ двѣнадцати видахъ, начиная съ каждаго полутона октавы.

Для уразумѣнія того что изображали собою Греческія гаммы въ періодъ развитія искуства, лучше всего служитъ строй лиры того времени, когда она была семи и восьми струнной. Строилась она обыкновенно такъ:

e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ или такъ:

d e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ или наконецъ такъ:

c d e f g a h $\bar{c}$

Въ первомъ строѣ два послѣдовательные, но разъединенные тетрахорда имѣютъ полутонные ходы на первыхъ ступеняхъ; во второмъ—на вторыхъ ступеняхъ, въ третьемъ—на третьихъ. Первому строю было присвоено званіе Дорійскаго, второму—Фригійскаго, третьему—Лидійскаго. По нашимъ понятіямъ первый строй *e-moll*'ная гамма лишенная *fa* діэза и повышенія седьмой ступени; второй есть *d-moll*'ная гамма, лишенная *si* бемоля и повышенія седьмой ступени; третій, Лидійскій строй, есть наша истинная, діатоническая гамма *C-dur*, гамма служащая основаніемъ всего нашего мажорнаго строя въ видѣ тѣхъ двѣнадцати транспозицій, которыя дали наши двѣнадцать мажорныхъ гаммъ. Представивъ три вышеприведенныхъ строя въ видѣ формулъ, взявъ ихъ какъ законы построенія трехъ гаммъ, мы получимъ:

Формула Дорійской гаммы: $1/2$, 1, 1, 1, $1/2$, 1, 1=шесть цѣлыхъ тоновъ.
Формула Фригійской гаммы: 1, $1/2$, 1, 1, 1, $1/2$, 1=шесть цѣлыхъ тоновъ.
Формула Лидійской и нашей Діатонической гаммы: 1, 1, $1/2$, 1, 1, 1, $1/2$=шесть цѣлыхъ тоновъ.

Четвертый тонъ каждый изъ этихъ гаммъ, тотъ, которымъ заканчивался первый тетрахордъ, назывался дьацеуктическимъ, такъ какъ въ сущности имъ начинался пунктъ раздѣленія двухъ тетрахордовъ.

Семи струнная лира—какъ строилъ ее Терпандеръ—имѣла строй:

e f g a $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$

что соотвѣтствуетъ формулѣ: $1/2$, 1, 1, $1\,1/2$, 1, 1.

Слѣдовательно въ ней не доставало одной ступени и именно тона *h*. Со

временъ Пиѳагора, сдѣлавшись восьмиструнною лира восполнила недостающій тонъ и строй ея сдѣлался вышеприведеннымъ Дорійскимъ. Нельзя при этомъ не сказать, что изъ двухъ названныхъ людей на долю Терпандера выпадаетъ большая заслуга въ дѣлѣ развитія искуства; Пиѳагору пришлось лишь восполнить пробѣлъ, добавивъ восьмой тонъ и тѣмъ самымъ выправить формулу построенія гаммы, безъ этаго восьмаго тона лишенную втораго тетрахорда. Терпандеръ-же добавилъ въ сущ-три струны къ прежней четырехструнной лирѣ, и тѣмъ не только обогатилъ матерьялъ и средства самаго важнаго въ Греческой музыкѣ инструмента, но и создалъ почву для будущаго правильнаго строя инструмента и соотвѣтствія его закону построенія Дорійской гаммы. Пиѳагоровскій октохордонъ, содержа въ себѣ два послѣдовательные тетрахорда взятые безъ соединенія, въ сущности содержитъ въ себѣ кварту и квинту одна за другою, т. е. ровно октаву; при этомъ всѣ признанные Пиѳагоромъ консонансы въ немъ находятся.

Дорійская гамма втораго періода, будучи изображена во всѣхъ трехъ видахъ построенія тетрахордовъ, такова:

Діатоническая:	*E* — *F* — *G* — *A* — *H* — *c* — *d* — *e*							
	1/2	1	1	1	1/2	1	1	
Хроматическая:	*E* — *F* — *Fis* — *A* — *H* — *c* — *cis* — *e*							
	1/2	1/2	1 1/2	1	1/2	1/2	1 1/2	
Энгармоническая:	*E* — *E*× — *F* — *A* — *H* — *H*× — *c* — *e*							
	1/4	1/4	2	1	1/4	1/4	2	

При этомъ знакъ × принятъ не въ нашемъ теперешнемъ смыслѣ слова, не какъ двойной діезъ, а обозначаетъ Греческій діезисъ и его повышеніе на 1/4 тона.

Замѣчательно въ энгармонизированіи Дорійской гаммы слѣдующее: стоитъ намъ только прибавить къ ней снизу, въ видѣ Прослямбаномеса тонъ *D*—и мы получимъ формулу: 1, 1/4, 1/4, 2, 1, 1/4 1/4, 2, т. е. именно законъ построенія древне-Дорійской гаммы, приведенный выше въ числѣ шести гаммъ, указуемыхъ Аристидомъ. До такой степени къ глубокой древности относятся начала энгармонизма Греческихъ тетрахордовъ, и до такой степени энгармонизмъ этотъ вошелъ въ кровь и плоть тетрахорднаго строенія!—Даже въ періодъ высокаго развитія Греческаго искусства стоило только энгармонизировать по извѣстному

закону гамму и она тотчасъ обращалась въ тетрахордный порядокъ древнѣйшаго гаммнаго первообраза.

Дальнѣйшее образованіе другихъ гаммъ шло такимъ образомъ:

Дорійская гамма *e f g a h c d e,* взятая съ ея кварты дала

Гиподорійскую гамму: *a h c d e f g a.*

Фригійская гамма *d e f g a h c d* взятая съ ея кварты дала

Гипофригійскую гамму: *g a h c d e f g.*

Лидійская гамма *c d e f g a h c,* взятая съ ея кварты дала

Гиполидійскую гамму: *f g a h c d e f.*

Сверхъ того Дорійская гамма взятая съ кварты ниже ея основнаго тона, дала:

Миксолидійскую гамму: *H c d e f g a h.*

Полутонные ходы во всѣхъ этихъ гаммахъ расположены на разныхъ ступеняхъ а именно:

Въ Дорійской—на 1-ой и 5-ой ступеняхъ,
Въ Гиподорійской—на 2-ой и 5-ой ступеняхъ,
Въ Фригійской—на 2-ой и 6-ой ступеняхъ,
Въ Гипофригійской—на 3-ей и 6-ой ступеняхъ,
Въ Лидійской—на 3-ей и 7-ой ступеняхъ,
Въ Гиполидійской—на 4-ой и 7-ой ступеняхъ,
Въ Миксолидійской—на 1-ой и 4-ой ступеняхъ.

Нельзя не обратить вниманія на ту консеквентность, съ которой въ этихъ парныхъ гаммахъ (исключивъ одну Миксолидійскую) идетъ поступательное расположеніе полутонныхъ ходовъ на ступеняхъ; 1-ая пара—1. 5 и 2. 5; 2-ая пара—2. 6 и 3. 6; 3-я пара—3. 7 и 4. 7.

Но еще замѣчательнѣе въ нихъ слѣдующая черта: если мы возьмемъ формулу построенія Гиподорійской гаммы:

1 $\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 и прочтемъ ея на оборотъ.

т. е. 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ 1

то получимъ формулу Гипофригійской гаммы. Если возмемъ формулу Дорійской гаммы: $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 и прочтемъ на оборотъ.

т. е. 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$

то получимъ формулу Лидійской гаммы.

Если возьмемъ формулу Гиполидійской гаммы:

1 1 1 ½ 1 1 ½ и прочтемъ на оборотъ,

т. е. ½ 1 1 ½ 1 1 1,

то получимъ формулу Миксолидійской гаммы. Одна Фригійская гамма остается въ этой системмѣ парныхъ гаммъ безъ пары.

Въ наше время мы имѣемъ двѣ гаммы: діатоническую—мажорную и гамму минорную; каждая изъ нихъ, транспонируемая по числу полутоновъ октавы, даетъ по двѣнадцати видоизмѣненій, составляющихъ наши 12 мажорныхъ и 12 минорныхъ гаммъ. Понятно, что изъ каждой изъ приведенныхъ семи Греческихъ гаммъ (одна изъ нихъ, Лидійская, и есть наша мажорная гамма) можно дѣлать также какъ и изъ нашихъ двухъ гаммъ по двѣнадцати видоизмѣненій посредствомъ транспозиціи; такимъ образомъ выйдетъ что Греки сверхъ нашихъ двѣнадцати мажорныхъ гаммъ (Лидійской, транспонированной двѣнадцать разъ) располагали еще семидесятью двумя гаммами, въ цѣломъ же могли имѣть 84 гаммы.

Выше было сказано, что гаммы имѣли огромное значеніе какъ тональный исходный пунктъ Греческой композиціи. При этомъ надлежитъ замѣтить слѣдующее: можно быть положительно увѣреннымъ въ томъ, что въ позднѣйшій блестящій періодъ развитія Греческаго искусства явилась потребность давать композиціи проходить сквозь нѣсколько тональностей, иначе говоря потребность модуляціоннымъ образомъ обогащать композицію. Этимъ только объясняется стремленіе при увеличеніи числа струнъ лиры придать имъ строй, дающій возможность располагать тремя гаммами безъ перестройки. Эвклидъ (1) указываетъ на десяти струнную лиру позднѣйшаго періода, имѣвшую такой строй: *H c d e f g a h̄ c̄ d̄*

Здѣсь очевидна возможность воспроизведенія композиціи проходящей тональности Лидійской, Миксолидійской, Фригійской и даже Дорійской гаммъ, ибо отъ нижней струны до 8-й включительно имѣется Миксолидійскій строй, отъ 2-й до 9-й включительно — Лидійскій строй, отъ 3-й до 10 й включительно—Фригійскій строй и отъ 4-й до конца—Дорійскій строй лишенный только верхняго повторенія основнаго тона.

(1) Примѣч. Эвклидъ, 19.

Какъ на нѣчто достойное примѣчанія нельзя не указать на то, въ какой степени лира, какъ инструментъ, соотвѣтствовала потребностямъ дѣла при существованіи Греческихъ гаммъ въ томъ видѣ, въ какомъ онѣ только что были представлены; дѣйствительно трудно себѣ представить восьмиструнный инструментъ, который давалъ бы подобныя удобства располагать на немъ посредствомъ ничтожнѣйшей перестройки различными гаммами; конечно и само богатство гаммъ способствовало дѣлу. Представимъ себѣ лиру, восемь струнъ которой настроены въ Дорійской гаммѣ т. е. въ видѣ *e f g a h* $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$. Стоитъ только перестроить *f* въ *fis* и получается новый строй, транспонированная Гипофригійская гамма; перестройте еще *c* въ *cis* и получается транспонированная Фригійская гамма; перестраивая далѣе, все по одной только струнѣ, поднимая ее на полтона, вы получаете цѣлую серію транспонированныхъ гаммъ. И не только посредствомъ поднятія на полтона. Стоило напр. опустить натуральный (Дорійскій) строй въ четвертой струнѣ на полтона—и получалась Миксолидійская транспонированная гамма и т. д.

Мало помалу кромѣ гаммъ *Гипо* т. е. трехъ парныхъ къ Дорійской, Лидійской и Фригійской, явились гаммы *Гипер*, при чемъ конечно гаммы эти начали совпадать съ нѣкоторыми изъ приведенныхъ семи съ тою лишь разницею, что гаммы *Гипо* брались отъ квартъ вверхъ, а гаммы *Гипер*—отъ квартъ внизъ. Иначе говоря вышло:

Дорійская гамма, начатая съ кварты, давала
Гиподорійскую, а начатая съ кварты внизъ—
Гипердорійскую.
Фригійская, начатая съ кварты, давала
Гипофригійскую, а начатая съ кварты внизъ—
Гиперфригійскую.
Лидійская, начатая съ кварты, давала
Гиполидійскую, а начатая съ кварты внизъ—
Гиперлидійскую.
Миксолидійская не подлежала дальнѣйшимъ образованіямъ.

Изъ этихъ гаммъ дѣйствительною разницею типа и законостроенія конечно отличались все таки только приведенныя выше семь

гаммъ: Дорійская, Гиподорійская, Фригійская, Гипофригійская, Лидійская, Гиполидійская и Миксолидійская; остальныя же были тождественны и отличались лишь высотою положенія: Гипердорійская съ Миксолидійской, Гиперфригійская съ Гиподорійской и Гиперлидійская съ Гипофригійской. Замѣтимъ при этомъ кстати: гамма Гипофригійская называлась позднѣе также Іонійской, а Гиполидійская гамма— Синтолидійской; Гиперфригійская гамма, тождественная съ Гиподорійской, называлась также Локрійскою.

Чтобъ заключить главу о греческихъ гаммахъ остается привести нѣчто весьма характерное, а именно то, какъ относились Греческіе музыканты философы къ вопросамъ истолкованія характера каждой гаммы въ отдѣльности, и какія черты они имъ приписывали.

Героклидъ Понтійскій, ученикъ Аристотеля, находитъ что Дорійская гамма можетъ быть огненноблестящей, а также строгой и возвышенной. Лукіанъ называетъ Фригійскую гамму одухотворяющей, Лидійскую—вакхической, Іонійскую — блестящей; относительно Дорійской и онъ придерживается мнѣнія, что она строга и величественна. Аристотель рекомендуетъ Дорійскую гамму какъ самую подходящую для воздѣйствія на юношество при воспитаніи его, ибо она своею строгою величественностью лучше всего дѣйствуетъ на душу человѣка. Платонъ также находитъ, что гаммы Дорійская и Фригійская болѣе всѣхъ другихъ могутъ способствовать развитію музыкальнаго вкуса; Лидійская—слишкомъ мягка по его мнѣнію и мало впечатлительна, а Миксолидійская напротивъ того являетъ другую крайность: она дѣйствуетъ на человѣка опьяняющимъ способомъ. Во всемъ этомъ, въ особенности если принять въ разсчетъ, что разные мыслители сходятся въ мнѣніяхъ своихъ о характерѣ и свойствахъ нѣкоторыхъ гаммъ, нельзя между прочимъ не замѣтить проявленія весьма замѣчательной черты, а именно того, какою эстетическою чуткостью отличались Греки, обладавшіе способностью даже въ гаммахъ съ извѣстною опредѣленностью улавливать характеръ того или инаго комбинированья тоновъ. Дѣйствительно каждая Греческая гамма имѣетъ свой исключительный характеръ, благодаря разницѣ въ мѣстонахожденіяхъ полутонныхъ ходовъ на ступеняхъ гаммъ; лучшимъ подтвержденіемъ этого служитъ то, что даже наши гаммы, являющія собою лишь транспозиціи двухъ

гаммныхъ порядковъ, имѣютъ нѣкоторыя различія въ своемъ звуковомъ характерѣ, не говоря уже о томъ, какъ ярко отличаются по характеру одна отъ другой гаммы мажорная и минорная; понятно послѣ этого, что гаммы Греческія, изъ которыхъ каждая отличалась отъ другой не менѣе чѣмъ наша мажорная гамма отъ минорной, должны были неминуемо отличаться другъ отъ друга по характеру. И вотъ это-то отличіе ихъ Греческіе мыслители улавливали съ такою эстетической чуткостью, что въ толкованіяхъ своихъ сходились къ извѣстнымъ мнѣніямъ объ извѣстныхъ гаммахъ.

X.

ГРЕЧЕСКАЯ МУЗЫКА

(ОКОНЧАНІЕ).

Ритмъ и ученіе о Ритмикѣ.—Греческія Ритмы въ нашемъ смыслѣ слова.—Мелосъ.—Мелодія.—Гармонія.—Октава какъ главный элементъ созвучій.—Инструменты —Лира и ея значеніе въ Греческомъ искуствѣ.—Другіе струнные инструменты.—Флейта и обширная семья флейтныхъ видовъ.—Остальные инструменты.—Монохордъ.

Ритмика Греческой музыки настолько связана съ ритмикой Греческой поэзіи, что выдѣлить совершено изученіе первой невозможно; оно и понятно. Поэзія съ ея законами во всѣхъ періодахъ своего развитія въ Греціи не только вліяла на развитіе музыкальнаго искуства, но даже болѣе того: она такъ сказать была старшей сестрой музыки. Даже тогда, когда музыка, выдѣлившись въ своемъ поступательномъ движеніи, стала на столько самостоятельною, что начала существовать въ видѣ инструментальномъ, совершенно слѣдовательно отдѣльномъ отъ поэзіи и ея законовъ, все же на ритмикѣ ея постоянно отражались прежнія вліянія.

Подъ ритмикою Греки понимали правильную послѣдовательность продолжительностей тоновъ, связанныхъ между собою въ мелодическій

рядъ. Платонъ называетъ ритмъ «порядками движенія» [1]; Аристидъ говоритъ что ритмъ есть «сопоставленіе извѣстныхъ единицъ времени» [2]. Послѣдній находитъ что ритмъ узнается трояко: посредствомъ зрѣнія—въ танцѣ, посредствомъ слуха—въ музыкѣ и посредствомъ осязанія—въ біеніи пульса. Въ музыкѣ впрочемъ ритмъ узнается не только посредствомъ слуха, но отчасти и посредствомъ зрѣнія, ибо не только въ мелодіи и текстѣ, но и въ движеніи поющаго лежатъ извѣстныя начала ритмики. Самыя дѣйствія ритма есть *Арзисъ* и *Тезисъ*; Арзисъ—поднятіе къ верху, Тезисъ—паденіе. Только благодаря ритму и правильному распредѣленію Арзиса и Тезиса получаетъ мелодія истинный, опредѣленный характеръ. Такимъ образомъ Арзисъ и Тезисъ суть главныя начала музыкальной ритмики. Греки не имѣли подобно намъ всевозможныхъ подробностей тактосчисленій, множества измѣреній относительной продолжительности тоновъ по отношеніи къ извѣстной единицѣ времени; но ихъ Арзисъ и Тезисъ, поднятіе и паденіе, иначе говоря сильное время и слабое время, служа основаніемъ ритмики, давали собою очень многое.

Первый видъ ритмическаго движенія, единица ритмическаго времени, такъ и называлось у Грековъ «Время» [3]. «Время» могло быть составнымъ или несоставнымъ, смотря потому дѣлилось ли оно на отдѣльныя части или нѣтъ. Такъ напр. *Спондеусъ* (— —) и *Гегемонъ* (◡ ◡) состоятъ изъ двухъ несоставныхъ, недѣлимыхъ «временъ», а *Анапестъ* (◡◡ —) или *Дактилъ* (— ◡◡) состоятъ каждый изъ двухъ такихъ «временъ», изъ которыхъ одно недѣлимо а другое дѣлимо. Въ Спондеусѣ мы можемъ замѣтить ритмическую черту религіозныхъ хораловъ, иначе говоря черту мелодій на подобіе напр. хоральныхъ мелодій первоначальнаго протестантскаго пѣнія; изобразивши этотъ ритмъ нашимъ способомъ мы имѣли бы двѣ полуноты вмѣсто Греческаго — —. Прибавивъ къ двумъ короткимъ еще третье получается ◡ ◡ ◡; этотъ ритмъ назывался *Трибрахисъ* также *Хорей*, ритмъ о которомъ Діонисій Галикарнасскій говоритъ, что онъ имѣетъ въ себѣ нѣчто неблагородное. Чрезъ соединеніе трехъ длинныхъ временъ получался ритмъ (— — —), называвшійся *Молоссусъ*.

1) Примѣч. Платонъ. De legg. II.
2) Примѣч. Аристидъ. I. 31.
3) Примѣч. По Гречески κρόνος.

Соединенія одного короткаго времени съ однимъ длиннымъ даютъ или *Ямбъ* (⏑ —), или *Трохей* (— ⏑). Къ Трибрахису болѣе всего примѣнимъ нашъ ритмъ $^3/_8$, къ Молоссусу ритмъ $^3/_2$, а къ Ямбу и Трохею—ритмъ $^3/_4$. Образованіемъ соединенія четырехъ временъ собственно и заканчиваются богатства Греческой ритмики; Дактилъ (⏑ ⏑ ⏑ ⏑) допускалъ замѣну первыхъ двухъ короткихъ однимъ длиннымъ (— ⏑ ⏑); Анапестъ собственно составлялъ его противуположность. *Амфибрахисъ* являлъ четыре короткіе времени, изъ которыхъ два среднихъ замѣнены были длиннымъ (⏑ — ⏑); противуположностью его являлся *Кретій* (— ⏑ —), который, строго говоря, есть измѣненіе пятивременною ритма (⏑⏑ ⏑ ⏑⏑). Четыре длинныя времени, соединяясь, давали *Диспондеусъ* (— — — —), а четыре короткія времени, безъ акцентовъ, давали легкій вакхическій ритмъ *Процелеусматикусъ* (⏑ ⏑ ⏑ ⏑). Позднѣе ритмика обогатилась расширеніемъ прототиповъ ранѣе существовавшихъ; такъ напр. появился ритмъ *большой Спондеусъ*, состоявшій изъ восьми короткихъ временъ, раздѣленныхъ пополамъ (⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑) и бывшій въ сущности измѣненіемъ Диспондеуса (— — — —) посредствомъ замѣны каждой пары временъ однимъ. Аристоксенъ упоминаетъ еще о двойномъ большемъ Трохеѣ (⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑) въ которомъ первые четыре краткіе времени даютъ Арзисъ, а остальныя два—Тезисъ. Аристидъ же говоритъ о ритмѣ въ которомъ двѣнадцать короткихъ временъ соединялись такъ, что первые восемь образовали Арзисъ а послѣдніе четыре—Тезисъ и другомъ ему противуположномъ, въ которомъ Арзисъ состоялъ изъ четырехъ первыхъ короткихъ а Тезисъ—изъ остальныхъ восьми короткихъ. Несомнѣнно то, что два послѣдніе ритмическіе типа были крайне рѣдки, судя потому что иныхъ указаній на ихъ существованіе нигдѣ кромѣ Аристида не имѣется (1).

Если бы мы захотѣли, чтобъ сдѣлать вышесказанное болѣе нагляднымъ, перевести содержаніе указанныхъ выше ритмовъ на нашъ музыкальный ритмическій языкъ, то мы получили бы слѣдующее:

Спондеусъ	(— —)	$= {}^1/_2 + {}^1/_2$
Гегемонъ	(⏑ ⏑)	$= {}^1/_4 + {}^1/_4$
Анапестъ	(⏑ ⏑ —)	$= {}^1/_4 + {}^1/_4 + {}^1/_2$

(1) Примѣч. Аристидъ. I. 37.

Дактилъ (— ⏑ ⏑) $= 1/2 + 1/4 + 1/4$

Трибрахисъ (⏑ ⏑ ⏑) $= 1/8 + 1/8 + 1/8$ (мы взяли не $3/4$ а $3/8$ въ виду Греческаго указанія на *скорость* при выполненіи этого ритма.)

Молоссусъ (— — —) $= 1/2 + 1/2 + 1/2$

Ямбъ (⏑ —) $= 1/4 + 1/2$ или напр. $1/8 + 1/4$ принимая въ расчетъ оживленность ритма.

Трохей (— ⏑) $= 1/2 + 1/4$ или опять $1/4 + 1/8$.

Амфибрахисъ (⏑ — ⏑) $= 1/4 + 1/2 + 1/4$

Кретій (— ⏑ —) $= 1/2 + 1/4 + 1/2$ (въ сущности это есть рѣдкостный въ наше время ритмъ въ $5/4$).

Диспондеусъ (— — — —) $= 1/2 + 1/2 + 1/2 + 1/2$ или $1+1$.

Процелеусъ-матикусъ (⏑ ⏑ ⏑ ⏑) $= 1/4 + 1/4 + 1/4 + 1/4$ (а быть можетъ $1/8 + 1/8 + 1/8 + 1/8$ въ виду оживленности выполненія и безъакцентности его).

Большой Спендеусъ (⏑⏑⏑⏑ ⏑⏑⏑⏑) $= \frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4}$ или $1+1$.

Знаніе музыки по понятіямъ Грековъ состояло изъ суммированія теоритическихъ знаній и, въ практическомъ отношеніи, умѣнія продуцировать «полнѣйшій Мелосъ». Выраженіе «Мелосъ» не понималось въ нашемъ смыслѣ слова «Мелодія», а скорѣе обозначало вокальное исполненіе въ широкомъ смыслѣ слова. «Мелосъ» обозначало не только умѣнье прочесть или воспроизвести голосомъ извѣстную мелодію, но нѣчто обнимающее гораздо болѣе того; сюда относятся, по разъясненію Аристоксена, правильныя движенія голоса и тѣла поющаго, выработанный ритмъ, точныя времена котораго были бы характерно выдержаны, подлежащая связь музыкальныхъ акцентовъ съ акцентами текста, вообще цѣлостность всего музыкальнаго образа. Все это вмѣстѣ взятое составляетъ «Мелосъ». По этому-то Греческій «Мелосъ» отнюдь нельзя смѣшивать съ нашей «Милодіей»; оба эти понятія совершенно различны между собою.

Греческая мелодія имѣла своимъ основаніемъ, какъ и вся Греческая музыка, тетрахорды, системмы изъ нихъ созданныя и гаммы изъ нихъ образовавшіяся. Строилась мелодія обыкновенно въ предѣлахъ извѣстной гаммы (тональности по нашему), но это не исключало, въ особенности въ позднѣйшій періодъ времени, возможности переходить съ мелодіею изъ области одной гаммы въ область другой посредствомъ

гармонической метаболы (въ нашемъ смыслѣ слова—модуляціи). Какъ у насъ одну изъ самыхъ важныхъ ролей во всякой мелодіи играетъ тоника (основной тонъ), такъ и у Грековъ основной тонъ гаммы былъ основнымъ тономъ мелодіи. Это не должно понимать въ томъ смыслѣ слова, что мелодія имъ начиналась и имъ же кончалась; дѣло въ томъ, что и въ моментахъ развитія, какъ сказано было выше, мелодіи, между началомъ и концомъ ея, основной тонъ, появляясь, имѣлъ значеніе какъ бы исходнаго пункта, изъ котораго мелодія вытекала и къ которому она стремилась. Изъ ступеней гаммы, послѣ основнаго тона, наиболѣе значенія имѣли два консонирующіе туникѣ интервалла, т. е. кварта и квинта.

Слово гармонія играетъ въ Греческой научно-музыкальной литературѣ очень важную роль. Замѣчательнѣйшіе ученые музыканты озаглавливаютъ свои труды словомъ гармонія; Эвклидъ и Гауденцій озаглавили свои книги: «руководство Гармоніи»; Никомахъ имѣетъ также «Гармонію»; Аристоксенъ написалъ «Элементы Гармоніи»; Птолемей—«о знаніи Гармоніи». Посмотримъ что же Греки понимали подъ словомъ «Гармонія».

Платоникъ Эліанъ опредѣляетъ дѣло такъ: соединеніе тоновъ (по нашему гармонія), Симфонія, есть одновременное воспроизведеніе двухъ тоновъ разной глубины или высоты, дающихъ полное смѣшеніе. Отсюда слѣдуетъ, что гармоническимъ можетъ быть лишь соединеніе консонансовъ. Аристотель говоритъ, что голосъ ребенка гармонизируетъ въ октаву съ голосомъ мужчины. Онъ не могъ бы этаго говорить, еслибъ не существовало положительнаго обыкновенія удвоивать въ хоровыхъ пѣснопѣніяхъ мужскіе голоса женскими, или дѣтскими, имъ дискантизировавшими въ октаву. Аристотель даже задаетъ вопросъ, отчего въ пѣніи только консонансъ октавы введенъ въ дѣло? При этомъ онъ замѣчаетъ, что до сихъ поръ никогда другой консонансъ не былъ употребляемъ въ пѣніи.

Изъ всего этого понятно что въ нашемъ смыслѣ слова Греки не могли понимать слово „гармонія“ и что очевидно слово это имѣло у нихъ обще-музыкальное значеніе. Весьма возможно даже, что имъ обозначалось то, что мы понимаемъ подъ словомъ мелодія или просто подъ словомъ музыка. Во всякомъ случаѣ „двѣнадцать гармоній“ которыя Фриній имѣлъ въ струнахъ своей лиры, не могли обозначать

двѣнадцать гармоній аккордовъ, а вѣрнѣе всего обозначали двѣнадцать мелодій. Гармонія же въ нашемъ смыслѣ слова была дѣломъ невѣдомымъ въ Греціи и не только въ видѣ гармоніи на подобіе тому что мы имѣемъ теперь, но даже гармоніи хотя бы въ простѣйшемъ ея видѣ, въ образѣ трехзвучія. Оно немогло быть иначе, разъ что гармонія должна была являть собою лишь элементы Греческихъ консонансовъ. Терца была дисонансомъ, слѣдовательно не могла играть роли въ образованіи гармоническихъ сочетаній, а между тѣмъ именно этотъ интервалъ составляетъ главнѣйшую силу гармоническаго сочетанія и безъ него немыслимо образованіе гармоническаго первообраза, трехзвучія. Выкиньте изъ трехзвучія терцу и вы имѣете нѣчто жидкое и некрасивое, лишенное не только силы, но и всякаго самостоятельно-гармоническаго характера. Послѣдовательность цѣлаго ряда квартъ или квинтъ Греки конечно не могли же употреблять въ дѣло, какъ гармоническую; трудно представить себѣ, чтобъ народъ этотъ, чуткій къ эстетическимъ требованіямъ, могъ продуцировать пѣніе параллельными квинтами. Слѣдовательно оставалась одна октава, и дѣйствительно это и было обыкновеннѣйшимъ явленіемъ: женскіе и дѣтскіе голоса удвоивали октавою мужское пѣніе. Аристоксенъ впрочемъ даетъ еще новый для его времени матеріалъ, рекомендуя такое гармоническое на его взглядъ движеніе:

1-й голосъ *fg—ga—ah*
2-й голосъ *c — d — e*

которое въ сущности, переводя на наши обычныя понятія, и не дѣлая очевидныхъ здѣсь задержаній, представляется рядомъ параллельныхъ квинтъ, т. е.

1-й голосъ: *g—a -h*
2-й голосъ: *c—d—e*

Если и возможно допустить употребленіе перваго гармоническаго сочетанія, то развѣ только въ виду того, что второе рѣшительно не можетъ быть выслушиваемо человѣкомъ, слухъ котораго предъявляетъ извѣстнаго рода эстетическія требованія.

Что касается инструментальныхъ силъ и средствъ греческой музыки, то можно утвердительно сказать, что въ количественномъ отношеніи они были бѣднѣе чѣмъ напр. средства музыки Арабской. Все, на чемъ зиждется инструментальная музыка Греціи, есть Лира и Флей-

та, къ которымъ надо еще присоединить разнаго рода трубы; послѣднія во всякомъ случаѣ хотя и играли важную роль на Олимпійскихъ состязаніяхъ, относились тѣмъ не менѣе къ низшему разряду инструментовъ, и до „высокаго искусства" имѣли малое касательство. Тоже можно сказать относительно ударныхъ инструментовъ: металлическихъ цимбаллъ, барабана и тимпановъ. Но эта бѣдность средствъ есть только видимая, на самомъ же дѣлѣ нельзя было создать инструмента болѣе подходящаго ко всему складу греческой музыки, болѣе дающаго собою и своими скромными на первый взглядъ средствами, чѣмъ Греческая лира. Лира четырехструнная, этотъ древнѣйшій типъ инструмента, какъ средство акомпанимента тетрахордно-построеннымъ мелодіямъ, представляла собою много удобствъ благодаря легкой ея перестройкѣ; она была болѣе чѣмъ необходимостью для поющаго. Когда Лира сдѣлалась семи-струнной, восьми—и десяти-струнной, когда игра на этомъ инструментѣ получила самостоятельное значеніе и совершенно выдѣлилась изъ области простаго сопровожденія пѣнія, опять таки трудно было себѣ представить инструментъ болѣе подходившій къ складу и строенію греческихъ гаммъ. Словомъ нельзя было бы продуцировать инструментальное средство болѣе подходящее къ складу музыки извѣстнаго племени, чѣмъ Лира по отношеніи къ музыкѣ Греческой. Не даромъ инструментъ этотъ вложенъ въ божественные руки Аполлона, не даромъ считалась Лира лучшимъ даромъ небесъ, а хорошая игра на Лирѣ поводомъ къ признанію за виртуозами полубожескихъ достоинствъ.

Чрезвычайно трудно оріентироваться относительно другаго названія инструмента, каковое названіе часто попадается въ греческихъ источникахъ. Это—Гитара или правильнѣе *Китара*. Значитъ-ли это, что мы должны признать существованіе въ Греціи гитары какъ національнаго инструмента? Есть напр. указаніе на то, что Пиѳагореецъ Клиній „гитаризировалъ" т. е. игралъ на гитарѣ; имѣется и у Гомера упоминаніе о гитарѣ. [1] Павзаній даже точно опредѣляетъ дѣло, говоря что Гермесъ и Аполлонъ потому и имѣли отдѣльные алтари въ Олимпіи, что одинъ изъ нихъ изобрѣлъ Лиру, другой—Гитару. Поллуксъ тоже говоритъ что существуютъ два струнные инструмента, Лира и Гитара, и даже поэтому дѣлитъ пѣснопѣнія на Лиродіи и Китародіи,

(1) Примѣч. Илліада. XVIII.

т. е. сопровождаемыя игрой на лирѣ и игрой на гитарѣ. Имѣются напр. указанія, что на гитарѣ играли, держа ее противъ груди, а на лирѣ, ставя ее между колѣнъ передъ собою, что у лиры струны были крѣпче и звукъ ярче чѣмъ у гитары. Но съ другой стороны попадаются выраженія въ родѣ: „гитаризировалъ на лирѣ"; затѣмъ важно то, что если и существовалъ особый инструментъ, съ названіемъ „Китары", то инструментъ этотъ не былъ грифнымъ, ибо ни на какихъ греческихъ изображеніяхъ не попадается грифнаго инструмента; слѣдовательно онъ былъ лиро-подобнымъ инструментомъ, и его названіе „Китара" нельзя понимать въ томъ смыслѣ слова, что самый инструментъ имѣлъ что либо общее съ гитарой и вообще инструментами семейства лютни. Весьма возможно что существовалъ инструментъ съ названіемъ китары, были слова китаризировать, китародія и пр., но инструментъ этотъ былъ не грифнымъ и не принадлежалъ къ семейству лютни, а напротивъ того являлъ собою то, или иное видоизмѣненіе лиры. За это мнѣніе говоритъ и слѣдующее соображеніе; еслибъ въ странѣ существовалъ въ качествѣ національнаго инструмента инструментъ грифный, слѣдовательно болѣе богатый въ регистровомъ отношеніи чѣмъ безгрифная лира, то для послѣдней не было бы основанія имѣть такое значеніе, играть такую роль, какую она играла въ Греческой жизни, ибо гриффный инструментъ значеніе это убилъ бы несомнѣнно. И сверхъ того будь „Китара" инструментомъ особаго типа, грифнымъ, съ лирою ничего общаго не имѣющимъ, не было бы недостатка въ точныхъ указаніяхъ на такой важный инструментъ и обильные Греческіе источники упоминали бы о такомъ инструментѣ не вскользь, не поверхностно, и главное не такъ рѣдко, а трактовали бы его съ подобающей ему подробностью и въ такой же мѣрѣ часто возвращались бы къ нему, какъ это есть въ отношеніи лиры.

Весьма возможно, что первобытная четырехъ струнная лира имѣла своею родиною даже не Грецію, и что она относится къ еще болѣе древней эпохѣ и ведетъ свое начало изъ Азіи (число 4, если мы припомнимъ, и тамъ играло важную роль). Во всякомъ случаѣ та форма инструмента, съ которою мы находимъ его въ Греціи даже въ первый періодъ развитія искусства, есть очевидно результатъ того, какъ и изъ чего по началу дѣлали лиру; есть указаніе на то, что первоначально лира дѣлалась изъ двухъ изогнутыхъ роговъ, которые

были скрѣпляемы внизу и въ томъ мѣстѣ верхней части, гдѣ они ближе всего сходятся, деревянными полосками; жильныя струны (металлическихъ тогда не знали) навязывались такъ, что одинъ конецъ наглухо закрѣплялся на нижней деревянной полоскѣ, другой же держался на колкѣ утвержденномъ въ верхней деревянной полоскѣ, и служившемъ для перестройки инструмента. Конечно такой видъ присущъ былъ лирѣ въ древнѣйшій періодъ, позднѣе же инструментъ совершенствовался и со стороны своего внѣшняго вида, а въ концѣ концовъ мы уже находимъ въ Греціи роскошно-орнаментированныя, художественно исполненныя и порою драгоцѣнныя по богатству отдѣлки лиры. Такою то и была *лира-Формингсъ*, попадающаяся на различныхъ рисункахъ и скульптурныхъ украшеніяхъ, оставшихся отъ блестящаго періода процвѣтанія искусствъ Греціи. При своей величинѣ и формѣ лира была легкимъ инструментомъ и играли на ней или утверждая ее между колѣнъ, или держа передъ собою на перевязи перекинутой за лѣвое плечо. Для настраиванія инструмента служилъ особаго рода ключъ, *хордотонъ*, приспособленный къ тому, чтобъ посредствомъ него поворачивать колки или винты, на которыхъ держались струны. Со временъ Терпандера инструментъ былъ семиструннымъ; Пиѳагору лира обязана своею восьмою струной; Фриній, Аристоклеидъ и Ѳеофрастъ стали навязывать девять струнъ, позднѣе же явилась и десятая струна, которая продуцирована была какъ кажется Гистіеемъ. Тимофей Милетскій употреблялъ въ дѣло одиннадцать струнъ, а Ферекратъ - уже двѣнадцать. Впослѣдствіе лира, обогащаясь постепенно, дошла даже до восемнадцати струнъ и сдѣлалась въ сущности инструментомъ сильно удалившимся отъ своего первоброза и напротивъ весьма приблизившимся по своему характеру и по своей многострунности, къ Арфѣ (1).

Роль другихъ струнныхъ инструментовъ въ Греціи, по сравненію съ значеніемъ лиры, отходитъ невольно на второй планъ, и во всякомъ случаѣ большею частію они или являли собою видоизмѣненія лиры или были пришлыми инструментами, родиною которыхъ нельзя считать Грецію. *Барбитонъ* инструментъ изобрѣтенный по однимъ указаніямъ—Алкеемъ, по другимъ—Анакреономъ; *Эпигоніумъ*, названный такъ по имени изобрѣтателя Эпигоноса; *Самбука* и *Магадисъ*, уже

(1) Примѣч. AMBROS Gesch. d. Mus. I. 473.

извѣстныя намъ по исторіи музыки у Азіатскихъ племенъ; къ этимъ двумъ можно присоединить *Наблу, Пектисъ* и *Тригононъ* (повтореніе Еврейскаго и Финикійскаго инструмента); Поллуксъ называетъ еще множество другихъ какъ напр. *Фѣниксъ, Спадиксъ, Лирофѣникіонъ, Паріамбосъ, Скиндапсосъ* и „многіе другіе" какъ добавляетъ онъ въ концѣ. Все это очевидно не были инструменты разныхъ видовъ и родовъ устройства, а скорѣе были разновидностями однихъ и тѣхъ же инструментовъ, а многіе быть можетъ даже и разновидностями одного и тогоже инструмента, снабженными въ разныхъ мѣстностяхъ разными названіями.

Таже самая роль, какую Лира играла среди струнныхъ инструментовъ, выпала въ Греціи на долю Флейты среди инструментовъ духовыхъ. Происхожденіе Флейты, несомнѣнно болѣе древнѣе чѣмъ происхожденіе Лиры, надобно искать въ Азіи. Говоря о музыкѣ Азіатскихъ народовъ, мы видѣли какою распространенностью пользовалась флейта и къ какой глубокой древности относится ея первоначальное существованіе. Въ Греціи по началу флейта была необходимымъ сопровожденіемъ Элегіи, а за тѣмъ употреблялась въ дѣло на празднествахъ въ честь Діонисія-Вакха. Впослѣдствіе флейта получила даже значеніе инструмента сильнаго, яркаго, блестящаго, тонъ котораго подходилъ вообще къ музыкѣ вакхическаго характера. Казалось бы страннымъ на первый взглядъ то обстоятельство, что роль флейты какъ инструмента была тогда столь противоположна теперешней; но не надо забывать при этомъ, что тогдашнія флейты съ ихъ крупнымъ по длинѣ корпусомъ конечно должны были имѣть иной тонъ чѣмъ наши теперешнія; а въ особенности тѣ виды флейтъ, на которыхъ игралось по длинѣ, несомнѣнно были много ярче тономъ чѣмъ напр. нашъ Гобой. Игра на флейтѣ во времена Персидскихъ войнъ считалась уже необходимымъ элементомъ «музическаго» (художественнаго) образованія. Благородно рожденный Аѳинянинъ считалъ свой обязанностью во всякомъ случаѣ хоть умѣть играть на флейтѣ, если ужъ не быть флейтистомъ виртуозомъ. Лучшими флейтистами въ Греціи были именно Аѳинскіе виртуозы. Что игра на флейтѣ была весьма выработаннымъ искусствомъ доказываетъ лучше всего слѣдующее: существовали цѣлыя школы, совершенно самостоятельныя, бывшія каждая представительницею извѣстнаго метода игры на флейтѣ и которыя

даже относились одна къ другой съ почти нескрываемой враждебностью—явленіе аналогичное напр. съ тѣмъ, что представляютъ въ наше время разныя школы игры на фортепьяно. Такъ напр. во время царствованія Филиппа Македонскаго были двѣ школы: Антигенида и Доріона, явно враждовавшія одна съ другой (1); первая придерживалась консервативныхъ началъ, традицій прежняго времени, вторая же такъ сказать играла реформаціонную роль въ дѣлѣ преподованія игры на флейтѣ. Непомѣрное количество названій разныхъ флейтъ, намекаетъ также на чрезвычайное развитіе виртуозно флейтнаго дѣла въ Греціи. А названій этихъ дѣйствительно много! Амброзъ, заимствуя перечень флейтъ, употреблявшихся для сопровожденія танцевъ, изъ древнихъ источниковъ, называетъ слѣдующія флейты: *Комосъ*, *Буколіазмосъ, Гингросъ, Тетрокомосъ, Эпифаллосъ, Хорейосъ, Каллиникосъ, Полемиконъ, Гедикомосъ, Апоѳеотосъ, Элегой, Коморхіосъ, Кеніонъ, Дейосъ и* др. Конечно кромѣ различія въ названіяхъ мы не можемъ въ наше время указать на иныя различія между всѣми этими видами флейтъ, но все же очевидно тѣ, или иныя, хотя бы незначительныя различія были, въ результатѣ чего явились разныя названія.

По устройству своему флейты были или одно-трубныя, или двухъ-трубныя, или многотрубныя: древнѣйшій изъ видовъ была многотрубная флейта, а позднѣйшая флейта однотрубная, создавшаяся уже тогда, когда искусство ушло до извѣстной степени впередъ и виртуозная сторона дѣла начала брать свое. Дѣлались флейты изъ дерева (иногда изъ тростника), причемъ матеріаломъ брались или букъ, или лавръ или вообще плотно-волокнистое дерево; приставныя части флейты исполнялись изъ металла. Та часть инструмента, въ которую играющій имѣлъ вводить воздухъ, имѣла видъ мундштука на подобіе нашего; дѣлалась эта приставная часть, судя по нѣкоторымъ указаніямъ, изъ тростника, но иногда очевидно была и изъ металла, на что есть указаніе въ 12-ой Пиѳійской одѣ Пиндара. Мундштукъ, взявъ его въ цѣломъ, какъ приставная часть, назывался *Гольмосъ*; граничащая съ нимъ часть инструмента называлась *Гифольміонъ*, а самый корпусъ гдѣ помѣщались отверстія—*Бамбиксъ*. Кромѣ видовъ составной флейты существовали и флейты, сдѣланныя только изъ дерева, на подобіе нашихъ игрушечныхъ дудокъ.

(1) Примѣч. AMBROS. Gesch. d. Mus. I. 48).

Какъ для каждой гаммы требовался особый строй лиры, такъ точно и флейты для разныхъ гаммъ были разнаго строя, на подобіе того какъ мы имѣемъ напр. кларнеты *A*, *B*, *C* и т. д. Поллуксъ (1) даже называетъ тональности (строи), которыя болѣе соотвѣтствовали флейтѣ, а именно: Дорійская, Лидійская, Фригійская и Іонійская гаммы. Внѣ всѣхъ многообразныхъ видовъ флейтъ стояла особнякомъ пастушеская флейта *Сиринксъ*, инструментъ извѣстный подъ названіемъ флейты Пана, которому легенда приписываетъ его изобрѣтеніе. Панъ преслѣдовалъ нимфу, спрятавшуюся отъ него за деревья; чтобъ выманить ее оттуда онъ срѣзалъ нѣсколько трубокъ тростника разной длины, связалъ ихъ рядомъ одну съ другой и заигралъ божественно-нѣжную мелодію. Легенда эта разумѣется имѣетъ значеніе какъ доказательство древности происхожденія флейты Сиринксъ, относящейся дѣйствительно къ временамъ можно сказать доисторическимъ (2). Флейта эта была многотрубною.

Что касается остальныхъ инструментовъ кромѣ лиры и флейты, то роль ихъ въ Греческомъ искусствѣ была менѣе чѣмъ второстепенною, если не считать Македонскаго періода, когда мѣдные духовые инструменты сдѣлались въ большомъ ходу. Труба въ Греціи до Македонскаго періода все же была инструментомъ существовавшимъ болѣе для военныхъ цѣлей; ударные инструменты (барабаны, тимпаны, родъ тріанглей) имѣли назначеніе главнымъ образомъ только въ празднествахъ отличавшихся вакхическимъ характеромъ. Единственный инструментъ, о которомъ стоитъ упомянуть отдѣльно, это—Монохордъ, инструментъ служившій не для виртуозныхъ, а для научно-музыкальныхъ цѣлей, какъ средство выясненія музыкальной каноники, т. е. различныхъ математическихъ законовъ изъ области взаимнаго отношенія тоновъ. Монохордъ, имѣвшій какъ и въ наше время видъ длиннаго деревяннаго ящика, имѣлся въ двухъ видахъ: парофоническій, съ четырьмя струнами настроенными въ унисонъ (3), и антифоническій, съ одною струной, нятянутой надъ корпусомъ на двухъ вы-

(1) Примѣч. IV. 10.

(2) Примѣч. Флейта двухтрубная являла собою какъ бы переходъ отъ древнѣйшей многотрубной къ однотрубной флейтѣ позднѣйшаго періода. *A. P.*

3) Примѣч. Птолемей указываетъ еще на инструментъ совершенно того же вида и назначенія, называя его Геликонъ.

сокихъ колкахъ, между которыми имѣлась подвижная подставка-кобылка, служившая своимъ перемѣщеніемъ для произвольнаго установленія отношеній между раздѣленными ею частями струны; стоило передвинуть эту подставку напр. такъ, чтобъ она дѣлила струну ровно пополамъ—и получались два одинакіе тона на обѣихъ частяхъ струны; если бы она была утверждена такъ, что части струны относились какъ 1: 2, то получалась чистая октава и т. д. Собственно въ этомъ то употребленіи струны Антифоническаго Монохорда и кроется основаніе его названія (противоположнозвучность). Первый видъ Монохорда употреблялся при изученіи интервалловъ и взаимнаго ихъ соотношенія, второй же игралъ роль и въ дѣлѣ обученія пѣнію (также со стороны изученія интервалловъ). Образъ вполнѣ законченный Монохордъ имѣлъ со времени Пиѳагора и его послѣдователей, работавшихъ при его посредствѣ надъ музыкальной кононикой.

XI.

МУЗЫКА НАРОДОВЪ АППЕНИНСКАГО ПОЛУОСТРОВА.

Этруски. — Этрусскія гробницы и памятники. — Музыкальное искусство Этрусковъ.—Римляне.—Главные музыкальные инструменты Римлянъ и значеніе искусства въ римской жизни.—Позднѣйшій періодъ и время меломаніи и дилетантизма.—Римскіе представители музыкальной науки.—Римскій театръ.—Религіозная музыка и чуждые Риму элементы, нашедшіе мѣсто въ римской жизни.—Римскіе концерты.— „Нероніи".—Музыка какъ нѣчто не составлявшее необходимаго звена въ общемъ образованіи.—Неронъ съ его всеобнимающимъ дилетантизмомъ и позднѣйшіе императоры.— Юліанъ. — Послѣдній періодъ существованія Римской имперіи.

Вмѣстѣ съ различными стимулами греческой жизни и греческихъ вѣрованій, перешедшими въ Южную Италію и Сицилію, благодаря образовавшимся тамъ Греческимъ колоніямъ (1), перешло на Аппенинскій полуостровъ отчасти и греческое искусство въ извѣстныхъ своихъ проявленіяхъ; что-же касается негреческаго населенія древней

(1) Примѣч. Тарентъ, Сибарисъ, Сиракузы и др.

Италіи, какъ напр. Латинцевъ, Самнитянъ и пр., то между ними несомнѣнно первое мѣсто по степени развитія ихъ племенной культуры занимали Этруски. Страннымъ въ искуствѣ Этрусковъ выглядитъ то, что на немъ какъ бы отразился до извѣстной степени древній Дорійскій стиль, такъ что въ сущности можно было бы предположить, что и здѣсь дѣло не чуждо греческихъ вліяній; но съ другой стороны Этрусское искусство на столько не лишено индивидуальныхъ чертъ, что нельзя было бы отказать этому племени въ признаніи за нимъ племенной самостоятельности, племенной силы, могшей продуцировать не мало и своего собственнаго. Нѣкоторые Греческіе боги, нѣкоторыя легенды о различныхъ герояхъ греческаго типа, отчасти нашли себѣ мѣсто и въ Этрусской жизни, но во всякомъ случаѣ и вѣрованія, и самый миѳъ, все это было обработано у Этрусковъ на свой ладъ. Тоже было и съ искуствомъ и въ особенности съ искуствомъ пластики—область въ которой Этруски были наиболѣе культурнымъ племенемъ древней Италіи. По сохранившимся и розысканнымъ при раскопкахъ Этрусскимъ гробницамъ и по изображеніямъ на нихъ имѣющимся можно до извѣстной степени читать прошлое Этрусскаго искусства какъ по изображеніямъ на Египетскихъ древностяхъ. Подобно тому какъ у Египтянъ въ изображеніяхъ этихъ отражалась жизнь искуства, такъ оно было и у Этрусковъ; судя по Египетскимъ изображеніямъ, можно съ увѣренностью сказать, что въ похоронныхъ процессіяхъ флейта и арфа составляли не только необходимую принадлежность, но какъ бы самое ядро, главную суть процессіи; такъ и у Этрусковъ: музыка очевидно играла въ подобномъ дѣлѣ важную роль. Инструментомъ необходимымъ въ этомъ случаѣ была флейта, и именно флейта двойная. Когда покойникъ лежалъ покрытый разными тканями, когда его несли, чтобъ предать землѣ, раздавались звуки флейтъ и вѣроятно похоронныхъ пѣснопѣній исполнявшихся женщинами; такъ можно по крайней мѣрѣ судить по изображеніямъ на Этрусскомъ гробовомъ камнѣ, имѣющемся въ Берлинскомъ музеѣ. Судя по изображеніямъ на одной гробницѣ въ Grotta Querciola, при похоронныхъ процессіяхъ Этрусковъ, кромѣ музыки имѣли мѣсто и танцы. Музыка же была принадлежностью и трапезы; такъ можно

судить по одной изъ гробницъ Fondo-Marzi (1). На серебрянномъ Этрусскомъ сосудѣ найденномъ близь Клузіума очень четко сохранились выпуклыя изображенія: на верхней части праздничная процессія съ флейтистомъ играющимъ на двойной флейтѣ и сопровождаемымъ толпой танцующихъ, на нижней же части—пастухъ со стадомъ, при чемъ пастухъ также играетъ на двойной флейтѣ. Гробничная живопись Этрусскихъ памятниковъ даетъ также и изображенія намекающія на что-то какъ бы въ родѣ состязательныхъ игръ въ родѣ состязаній въ бѣгѣ, верховой ѣздѣ, танцахъ (2); при этомъ опять таки имѣются музыканты-флейтисты и есть даже женщины и дѣти, играющія на флейтахъ.

Изъ всего этого можно вывести то заключеніе, что флейта была главнымъ инструментомъ Этрусковъ. Судя по изображеніямъ, она бывала длинною въ родѣ нашего гобоя, иногда-же въ видѣ короткой трубки и иногда даже съ мундштукомъ. Божественной представительницей игры на флейтѣ у Этрусковъ считалась сама богиня Менвра (3). Плиній называетъ жертвенную флейту Этрусскою и прибавляетъ, что она дѣлалась изъ буковаго дерева. Что касается лиры, то она появляется рѣдко, да и то на изображеніяхъ позднѣйшаго времени, оставшихся очевидно отъ того періода, когда жизнь Этрусскаго племени уже подвергалась Греческимъ вліяніямъ чрезъ посредство Греческихъ колоній. Изображенія эти даже и по виду своему отличаются отчасти Греческимъ характеромъ, и лира на нихъ появляющаяся есть греческая лира. Военная труба Этрусковъ имѣла нѣчто общее съ Египетскою; въ одной гробницѣ близь Вульчи найдена въ 1832 году подобная труба, могущая по своему строенію и по своей величинѣ быть названною Тубою. Тонъ такой трубы вѣроятно былъ густъ и силенъ; повѣрить этому не трудно судя по размѣру корпуса ея и раструбу посаженному на широкую часть корпуса (4).

Вообще говоря едвали Этрусски могли быть представителями выработаннаго искусства музыки; они были народомъ продуцировавшимъ

(1) Примѣч. Denkmäler der alten kunst—O. MULLER UND WIESELER. табл. LXIV фиг. 335.

(2) Примѣч. AMBROS Gesch. d. Mus. I. 515.

(3) Примѣч.: Менвра въ сущности есть Минерва.

(4) Примѣч. Экземпляръ этотъ находится въ Ватиканскомъ Этрусскомъ музеѣ.

полезныя ремесла и пластическія искусства; искуство-же столь идеальное, какъ музыка, не имѣющее въ себѣ ничего индустріальнаго, не могло въ жизни Этрусковъ достигнуть особенно высокаго развитія. Тоже было и съ поэзіей. Въ наше время напр. неизвѣстно что такое представляла собою поэзія Этрусковъ; отъ нея не осталось памятниковъ; позднѣйшая жизнь стерла даже тѣ проявленія ея, которыя можетъ быть и имѣли мѣсто въ прежнемъ племенномъ существованіи Этрусковъ. А такой фактъ есть одно изъ доказательствъ того, что поэзія стояла также не на высокой ступени развитія, ибо искуство, которое подобно напр. Греческой поэзіи, Греческому ваянію и проч., достигаетъ совершенства, не стирается позднѣйшей жизнью до такой степени, чтобъ отъ него не осталось и слѣда. Могутъ пройдти сверхъ истекшихъ уже двадцати пяти вѣковъ еще многія столѣтія, а памятники Греческаго искуства не сотрутся безслѣдно. Очевидно музыка Этрусковъ намекала собою отчасти на древне-греческую, какъ Этрусскія постройки намекали на Дорійскій стиль; но при этомъ нельзя предположить что и музыка и архитектура могли быть выработаны племенной жизнью Этруссковъ хотя бы на малую долю той степени законченности и даже совершенства, какой достигали они въ Греціи. Также точно нельзя съ другой стороны предположить и того, чтобъ всѣ явленія Этрусскаго искусства были порожденіемъ чисто греческихъ вліяній; очевидно даже и музыка, стоявшая въ Этрусской жизни ниже другихъ искуствъ, должна была имѣть въ себѣ черты племенной индивидуальности. Нѣчто изъ Этрусскаго искусства музыки перешло въ Римъ. Конечно въ столкновеніи скромной жизни Этрусскаго племени съ могучимъ, всезахватытающимъ потокомъ Римской жизни, первая была стерта чуть не съ лица земли; но какъ было всегда съ Римомъ, при всѣхъ его захватахъ и завоеваніяхъ, и отъ этой скромной племенной жизни онъ поживился кое чѣмъ. А за тѣмъ остальное кануло въ вѣчность и до нашего времени отъ цѣлой племенной жизни народа, стоявшаго по крайней мѣрѣ въ нѣкоторомъ отношеніи, напр., по части развитія искусствъ индустріальнаго характера на довольно высокой ступени развитія, дошло лишь нѣсколько гробницъ и памятниковъ, могущихъ дать пару-другую намековъ на прошлую жизнь исчезнувшаго племени, да всѣмъ извѣстныя Этрусскія вазы, это достояніе музеевъ и богатыхъ собирателей древнихъ рѣдкостей.

Римляне были народомъ, для котораго искусство въ строгомъ смыслѣ этаго слова не составляло такой огромной задачи, не имѣло такого огромнаго значенія въ жизни, какое имѣло оно у Грековъ. Чисто-римское искусство не могло бы быть первокласснымъ; и это совершенно понятно. Римская жизнь была во первыхъ жизнью государственной; передъ идеей res publica стушевывалось все остальное. Въ жизни Римлянина не было того стремленія, какъ въ жизни Грека, но возможности облечь все въ художественную форму, не было стремленія къ чистой красотѣ, къ прекрасному. Римляне не были народъ-художникъ. Въ Греціи выработывались искусство и философія; вторая при этомъ имѣла извѣстнаго рода касательство къ первому; то и другое, а въ особенности искусство и было *первымъ* въ жизни Грека. Римляне напротивъ того продуцировали юриспруденцію и военныя науки. Даже ораторское искусство возросшее на Греческой и Римской почвѣ, получило двѣ различныя окраски: въ Греціи оно является чистымъ искусствомъ, оно тамъ существуетъ на ряду съ другими проявленіями прекраснаго, ораторъ тамъ во первыхъ есть художникъ; въ Римѣ тоже искусство имѣетъ прикладное значеніе: тамъ ораторъ-адвокатъ понятнѣе оратора-художника. Греки наполняли свой Олимпъ прекрасными, художественными, вѣчно юными образами боговъ, тогда какъ Римская миѳологія, помимо тѣхъ элементовъ ея, которыя суть продукты Греческаго культа, есть родъ тощихъ, абстрактныхъ идей и аллегорическихъ фигуръ. Греки строили свои мраморные храмы и наполняли ихъ статуями, передъ художественной прелестью которыхъ блѣднѣло все существовавшее позднѣе въ области пластическихъ искусствъ; Римляне же напротивъ того стремились строить дворцы, акведуки, стремились отдѣлывать улицы; искусство у нихъ служило цѣлямъ человѣческаго комфорта, а не являло собою того, что существуетъ само для себя, само въ себѣ, существуетъ ибо оно должно воплощать собою идею прекраснаго.

Первоначальное искусство архитектуры Римляне заимствовали у Этрусковъ; позднѣе оно было замѣнено Греческимъ, какъ болѣе сильнымъ въ художественномъ отношеніи. Тоже можно сказать и о Римской музыкѣ. Діонисій Галикарнасскій утверждаетъ, что музыка и нѣкоторые музыкальные инструменты перешли въ Италію отъ Аркадійцевъ, и что ранѣе того Римляне не имѣли ничего кромѣ пастушеской

дудки. Остается разумѣется вопросомъ до извѣстной степени, насколько можно довѣряться этому указанію; но впрочемъ есть и другой источникъ ([1]), по которому въ древнѣйшей колонизаціи Италіи главную роль играли Аркадійцы предводимые Энотромъ, сыномъ Ликаона. Весьма замѣчательно при этомъ то явленіе, что римская дудка (Tibia) осталась и въ послѣдствіи главнымъ римскимъ инструментомъ при чемъ дѣленіе ея на Tibia dextra и Tibia sinistra, изъ которыхъ первая была тоньше и дѣлалась изъ верхней части камышеваго тростника, вторая-же толще и дѣлалась изъ нижней его части, ясно намекаетъ на Этрусское происхожденіе инструмента, на Этрусскую двойную флейту.

При жертвоприношеніяхъ древнихъ Римлянъ музыка играла нѣкоторую роль. Очевидно имѣлись и жертвенныя пѣснопѣнія, одно изъ которыхъ сохранилось, конечно видоизмѣненное гармоническими стихами, у Виргилія ([2]). Судя по тому что въ концѣ текста нѣсколько разъ повторяется слово «Triumpe!» (прыгай!), можно думать, что пѣснопѣніе сопровождалось танцемъ. На погребеніяхъ раздавалась также музыка въ видѣ пѣснопѣнія сопровождаемаго игрою на Тибіи; при народныхъ празднествахъ и трапезахъ пѣли хоры мальчиковъ, и опять таки римской флейтѣ отведена была подобающая роль. Труба (Tuba) употреблялась римлянами главнымъ образомъ для военныхъ цѣлей; на этомъ инструментѣ, также какъ на Lituus, и Buccina (родъ изогнутыхъ роговъ) исполнялись военные сигналы. Въ такомъ видѣ существовала музыка у Римлянъ примѣрно до наступленія 4-го столѣтія до Р. Х.; роль ея была неважная, было ея немного, да и то, что было, носило на себѣ нѣкоторымъ образомъ характеръ первобытности. Музыка на похоронахъ, музыка на празднествахъ—вотъ все ея значеніе. Римляне съ ихъ практическимъ и матеріальнымъ взглядомъ на жизнь, съ ихъ всепроникающей идей государственности, служившей основаніемъ, исходнымъ пунктомъ для всего остальнаго въ ихъ племенномъ существованіи, не могли дойдти до того, чтобъ подобно Грекамъ и великимъ Греческимъ мыслителямъ считать музыкальное искусство высокимъ нравственнымъ отправленіемъ, высокой задачей, существующей сама для себя. У Римлянъ дѣло было иное: музыка могла

([1]) Примѣч. Павзан. VIII. 3.

([2]) Примѣч. «Enos, Lases juvate! Ne velverve Marmor sins incurrere in pleores» и т. д.

доставлять удовольствіе уху—тѣмъ ея роль и окончивалась; ни объ какой высокой задачѣ музыкальнаго искусства рѣчи быть не могло.

Въ позднѣйшій періодъ между Римлянами высшаго полета начинаетъ появляться изрядное количество энтузіазистовъ-диллетантовъ, восторгающихся музыкой и всемъ до нея касающимся, а въ особенности танцовщицами, флейтистками и пѣвицами. Это на первый взглядъ время процвѣтанія искуства въ Римѣ есть время, когда процвѣтали цѣлые хоры пѣвицъ и инструменталистокъ, когда хористы и инструменталисты дѣлали свои карьеры, составляли себѣ блестящее положеніе въ обществѣ, благодаря женщинамъ-любительницамъ, не отстававшимъ въ своемъ диллетантизмѣ и въ своихъ своеобразныхъ симпатіяхъ не то къ искуству, не то къ служителямъ его, отъ мужчинъ-меломановъ. Подобно тому какъ послѣдніе окружали себя пѣвицами и флейтистками, такъ первыя услаждали свое существованіе меломанокъ пѣвцами и инструменталистами ([1]). Пѣвецъ какъ Маркъ Тигеллій Гермогенъ былъ персоной въ своемъ родѣ и его значеніе въ обществѣ могло бы сдѣлать честь видному представителю Римской аристократіи. Но и въ этотъ періодъ существованія искусства въ Римѣ, въ періодъ когда музыка была исключительно въ модѣ, Римское искуство не выявило себя ничѣмъ дѣйствительно замѣчательнымъ, не сказало ничего особеннаго своимъ существованіемъ.

Музыкальныхъ писателей, ученыхъ музыкантовъ, въ Римѣ было не много, да и тѣ что были, относятся къ періоду еще позднѣйшему чѣмъ тотъ, о которомъ только что шла рѣчь. Можно назвать на этотъ счетъ слѣдующихъ: Апулей, жившій во II-мъ столѣтіи по Р. Х. написалъ книгу «о музыкѣ», книгу впрочемъ не дошедшую до насъ и о которой мы знаемъ лишь по упоминаніямъ позднѣйшихъ писателей; въ V-мъ столѣтіи появляются одинъ за другимъ на сценѣ научно-музыкальной дѣятельности Макробій, Марціанъ и Бётіусъ, изъ которыхъ первый относился къ музыкѣ съ точки зрѣнія Пиѳагорейскихъ взглядовъ, второй написалъ обширный трактатъ «о музыкѣ» и третій (казненный въ 524-омъ году въ Павіи) былъ авторомъ пятитомнаго сочиненія «de musica», пользовавшагося уваженіемъ у музыкальныхъ писателей позднѣйшаго періода. Магнусъ Аврелій Кассіодоръ (самъ—

---

(1) Примѣч. Ювеналъ. Сат. VI.

музыкальный писатель конца V-го столѣтія) называетъ еще музыкальную книгу писателя Альбина, изъ которой онъ по его словамъ почерпнулъ много интереснаго и полезнаго, и еще одного музыканта-писателя Мутіана, котораго онъ называетъ переводчикомъ Гауденція.

Самое крупное проявленіе Римской художественной жизни представляетъ собою Римскій театръ. Первое театральное представленіе состоялось въ Римѣ въ 364-мъ году до Р. X. во время консульства Сульпиція и Кая Лицинія (1) и состояло оно изъ танцевъ и пантоминъ, сопровождаемыхъ игрою на флейтѣ; исполнителями были, судя по нѣкоторымъ указаніямъ, Этрусскіе танцоры и Этрусскіе флейтисты. Римская молодежь плѣнилась новымъ удовольствіемъ, переняла его, и при этомъ значеніе представленій очень скоро захватило болѣе широкій кругъ: къ танцамъ и инструментальной музыкѣ прибавился стихотворный текстъ распѣваемый въ перемежку съ танцами и пантоминами. Еще нѣсколько позднѣе явился и главный поставщикъ такого рода пьесъ для спектаклей, поэтъ Ливій, сдѣлавшійся вмѣстѣ съ тѣмъ и главнымъ исполнителемъ-пѣвцомъ своихъ произведеній (2). Но такъ какъ оказалось, что, благодаря частымъ требованіямъ слушателями повтореній, поэтъ-пѣвецъ непомѣрно утомлялся, то онъ сталъ вмѣсто себя ставить другаго пѣвца, оставивъ за собою лишь чтеніе діалоговъ; пѣнію акомпанировали опять таки флейты. Впослѣдствіи такъ оно и вошло въ обыкновеніе: актеръ произносилъ діалоги (diverbium) пѣніе же предоставлялось другому лицу. При этомъ впрочемъ даже и въ позднѣйшій періодъ случалось и такъ, что и діалоги и пѣніе исполнялись однимъ лицомъ; такъ напр. самъ Неронъ пѣлъ и игралъ въ костюмѣ роль Ореста матереубійцы (чѣмъ онъ и былъ, какъ извѣстно, самъ), роль Геркулеса, роль Эдипа. Такого рода представленія бывали двухъ родовъ: печальныя, соотвѣтствующія какъ бы драмѣ съ музыкой, и веселыя, въ родѣ нашего водевиля; въ обоихъ случаяхъ музыка должна была характеромъ своимъ соотвѣтствовать характеру содержанія текста. Благодаря нотицамъ Діомеда и Доната объ Римскомъ театрѣ, мы можемъ имѣть о немъ довольно подробныя свѣденія; такъ напр. мы знаемъ, что родъ веселыхъ представленій состоялъ изъ дивербіума, кантилены и хора, т. е. изъ діалога, пѣнія

(1) Примѣч. Ливій. VII. 2.

(2) Примѣч. AMBROS. Gesch. d. Mus.. I. 520.

solo и хороваго пѣнія; при этомъ впрочемъ, судя по указанію Діомеда, иногда допускалась возможность отсутствія хора, и тогда Римская комедія состояла изъ дивербіума и кантилены. Музыкальная сторона дѣла считалась важнѣе текста; покрайней мѣрѣ публикѣ объявлялось только имя композитора. Акомпанирующимъ инструментомъ къ кантиленѣ въ комедіи являлась опять таки Тибія; инструментъ этотъ начали обдѣлывать въ желтую мѣдь и потому тонъ прежней дудки-Тибіи сдѣлался значительно ярче и сильнѣе. Въ послѣдствіи впрочемъ и усовершенствованная Тибія стала очевидно недостаточною по силѣ своего звука для огромнаго театра, судя по тому что у Нерона явилось предположеніе замѣнить Тибію въ театрѣ водянымъ органомъ, трубки котораго могли бы избавить отъ затрудненія играть на Тибіяхъ въ такомъ огромномъ помѣщеніи какъ римскій театръ. Дѣйствительно персоналъ исполнителей театральныхъ представленій во время Нерона былъ настолько огроменъ, что трудно понять какъ оказывалось возможнымъ обходиться сопровожденіемъ пѣнія, сопровожденіемъ, вся сила котораго состояла изъ Тибій; правда, что въ это время въ дѣло введены были и трубы. По крайней мѣрѣ Сенека говоритъ такъ: (¹) ,,съ театральными представленіями дѣло дошло до того, что хористовъ исполнителей порою бываетъ болѣе чѣмъ слушателей". Онъ же упоминаетъ и о трубахъ, уже введенныхъ въ дѣло акомпонимента на помощь Тибіямъ. Что вышло бы изъ идеи Нерона о водяномъ органѣ сказать трудно, но дѣло въ томъ, что пока императоръ отдавался со всей своеобразностью его натуры художественнымъ замысламъ вообще и идеѣ водянаго органа въ особенности, онъ не замѣтилъ того, какъ гальскіе легіоны предводимые Юліемъ Виндексомъ поставили его собственную персону въ безвыходное положеніе.

Все вышесказанное, взятое вообще, и идея органа, и огромность театра, и огромность персонала исполнителей, не доказываютъ впрочемъ собою ничего кромѣ того, что время Нерона было временемъ излишествъ и огромностей во всемъ; такъ что къ сообщенному здѣсь не надо относиться какъ къ доказательству процвѣтанія въ этотъ періодъ искусства въ Римѣ. Тибія, какъ сказано выше, служила главнымъ элементомъ сопровожденія пѣнія; но кромѣ того въ промежут-

(¹) Примѣч. Epistola 84.

кахъ между частями комедіи, въ антрактахъ, а также передъ представленіемъ, въ видѣ вступленія, бывала инструментальная музыка. Есть указанія и на то, что въ партіяхъ музыкантовъ уже вводились различные знаки, которыми исполнители должны были руководствоваться по части манеры игры и нюансовъ. Многія трагедіи имѣли каждая свою музыку; покрайней мѣрѣ Цицеронъ говоритъ, что при началѣ музыки всякій знатокъ можетъ сказать, что будутъ исполнять напр. ,,Андромаху'', или что нибудь другое. Относительно того, какова была музыка комедій того времени, сказать что нибудь положительное было бы нельзя; по мнѣнію Рейнгольда музыка такого рода представленій имѣла назначеніе восполнять собою текстъ, при чемъ въ случаяхъ повторенія текста сама мелодія однако видоизмѣнялась.

Въ религіозной музыкѣ Рима Тибія также играла видную роль: ею сопровождались при жертвоприношеніяхъ пѣснопѣнія женщинъ и мальчиковъ, слѣдовавшія обыкновенно поочередно. Съ завоеваніями и захватами въ Римскія вѣрованія входило все большее количество разныхъ восточныхъ и Египетскихъ повѣрій и вѣрованій; вмѣстѣ съ тѣмъ и религіозная музыка стала обогащаться новыми элементами: она сдѣлалась и болѣе разнообразной и болѣе шумной, такъ какъ количество инструментовъ въ ней мало по малу увеличивалось въ ущербъ голосамъ поющихъ. Апулей (1) напр. разсказываетъ объ одной торжественной процессіи устроенной Римлянами въ честь чуждой имъ богини Изиды и говоритъ при этомъ, что тамъ было много юношей, одѣтыхъ въ бѣлыя одѣянія, и пѣвшихъ хоромъ, но еще болѣе того инструменталистовъ, изъ которыхъ одни шли впереди процессіи, играя на флейтахъ (Fistulae) издающихъ мягкій, пріятный звукъ, другіе же—на изогнутыхъ трубахъ ,употреблявшихся въ храмахъ; шествіе замыкалось жрецами, производившими большой шумъ и звонъ своими золотыми и серебрянными Систрами. Не надо при этомъ забывать что Изида, какъ вѣрованіе пришедшее извнѣ, да и сверхъ того явившееся въ позднѣйшій сравнительно періодъ, не могла имѣть значенія равнаго съ тѣмъ, какое имѣли коренные Римскіе боги; и тѣмъ не менѣе, это случайно захваченное, чуждое божество чествовалось въ Римѣ шумными процессіями и размашистыми музыкальными исполненіями.

---

(1) Примѣч. Во II-мъ вѣкѣ.

Тибія, чуть не составлявшая инструментальнаго *все* Римской жизни, играла также извѣстную роль и въ области парадныхъ трапезъ; играли въ этой области не малую роль и пѣвицы. Что у Римлянъ существовало нѣчто очень намекающее на наши концерты, на это есть указаніе у того же Апулея; онъ разсказываетъ о томъ, что многіе Римляне собирались вмѣстѣ съ музыкальными цѣлями и что на подобныхъ собраніяхъ можно было слышать игру на флейтахъ, пѣніе солистовъ и хоровое пѣніе. Въ похвалу такимъ концертамъ разсказщикъ добавляетъ, что звуки инструментовъ ласкали пріятно ухо слушателя, который, отдаваясь наслажденію музыкой, въ тоже время отдыхалъ за стаканомъ фалернскаго вина. Опять таки и въ этомъ сказывается до извѣстной степени та громадная разница, какая имѣлась между отношеніемъ Римлянъ къ искуству и отношеніемъ къ нему Грековъ.

Неронъ, учредивъ „Нероніи", празднества долженствовавшія имѣть состязательный характеръ на подобіе Греческихъ Олимпійскихъ и Пиѳійскихъ празднествъ, отвелъ въ нихъ музыкѣ подобающее мѣсто. „Нероніи" должны были совершаться черезъ каждыя пять лѣтъ. Но конечно подобныя состязательныя торжества не могли имѣть ни того характера, ни тото значенія, какое имѣли они въ Греціи; не будучи продуцированы самою племенной жизнью, явясь на свѣтъ божій только по волѣ императора, совершенно лишенныя народнаго значенія, празднества эти имѣли смыслъ какъ одна изъ многихъ потѣхъ, измышленныхъ деспотомъ-властителемъ. Подобныя же празднества были еще учреждены Домиціаномъ въ честь Юпитера, и эти также долженствовали имѣть мѣсто черезъ каждые пять лѣтъ.

Въ образованіи Римской молодежи музыка почти не играла никакой роли; тутъ было не такъ какъ въ Греціи. Музыка понималась какъ утѣха, удовольствіе, а не какъ нравственное отправленіе имѣющее самостоятельное значеніе; поэтому полагалось, что не зачѣмъ самому утруждать себя изученіемъ того, что можно всегда доставить себѣ при посредствѣ рабовъ, отпущенниковъ и профессіональныхъ виртуозовъ. Къ чему было учиться играть и пѣть, а тѣмъ болѣе къ чему было изучать науку музыки? Если благородно-рожденному хотѣлось слушать музыку — она и безъ ученія была къ его услугамъ. Еще въ женскомъ образованіи придавалось нѣкоторое значеніе умѣть играть или пѣть; такъ покрайней мѣрѣ можно заключить изъ Ови-

діевскаго ,,искусства любить'', но ужъ для мужскаго то образованія знаніе музыки значенія имѣть не могло. Кстати сказать: въ мірѣ Римскихъ аристократокъ наиболѣе популярными инструментами были опять таки явившіяся извнѣ, чуждыя Риму: Цитра и Набліумъ (1).

Типичнѣйшею карриватурою того, до чего доходило верхоглядство Римскаго дилетантизма и меломаніи, является императоръ Неронъ, собственнымъ убѣжденіемъ пришедшій къ тому заключенію, что онъ величайшій поэтъ, величайшій музыкантъ, актеръ, пѣвецъ, словомъ величайшее *все* въ искуствѣ. Неронъ, облеченный въ театральный костюмъ, воспѣвающій съ башни Мецената разореніе Трои, и созерцающій при этомъ грандіозный пожаръ, Неронъ не могущій даже умереть безъ актерскаго ломанья, это-ли не образчикъ того, до какихъ результатовъ нравственнаго уродства достигли въ Римѣ идея художественности, идея искусства? Вѣнчанный комедіантъ дошелъ напр. до того,что желая лучше сберечь свой голосъ, подобнаго которому по мнѣнію самого же Нерона не было въ природѣ, и желая вмѣстѣ съ тѣмъ придать ему искусственно возможную металличность звука, носилъ на груди тончайшіе листы латуни и держалъ при себѣ нѣкое подобіе зингмейстера, называвшагося phonascus, который каждый разъ, что императоръ начиналъ говорить слишкомъ громко, обязанъ былъ напоминать ему о вредѣ, причиняемомъ подобной неосторожностью искуству; если императоръ въ увлеченіи не слушалъ благаго предостереженія, зингмейстеръ обязанъ былъ держать противъ царственнаго рта кусокъ полотна, смоченный свѣжею водою, дабы окружающій воздухъ сухостью не повредилъ императорскаго голоса. Нѣкоторое подобіе Нерону, подобіе впрочемъ сравнительно довольно мизерное по части служенія искусству, представлялъ собою Геліогабалъ, личность котораго въ сущности относилась къ личности Нерона какъ кошка относится къ тигру; и онъ также любилъ пѣть, танцовать, речитатировать, и онъ игралъ на флейтѣ и трубѣ. Калигула, имя котораго не могли безъ ужаса слышать подданные, также предавался занятіямъ мирными искусствами; онъ даже устроилъ разъ среди ночи, ради утѣхи, чрезвычайно характерное музыкальное исполненіе: отъ императора было послано за знатными лицами города, которыхъ и привели трепещущихъ отъ ужаса, что ихъ потребовали внезапно среди

(1) Примѣч. см. Набла, Небелъ.

ночи; блѣдные, съ поникшими головами, явились несчастные въ ожиданіи всего ужаснаго... а добрый императоръ встрѣтилъ ихъ, облеченный въ театральный костюмъ, плясалъ передъ ними и пѣлъ; ему акомпанировали звуки флейтъ. Затѣмъ внезапный ночной концертъ окончился и слушатели, отпущенные вѣнчаннымъ концертантомъ, разошлись по домамъ, благодаря судьбу, что на сей разъ во всякомъ случаѣ дѣло ограничилось только страхомъ за свои головы.

Цезарь Юліанъ являетъ собою образецъ властителя, стремившагося обновить жизненныя силы страны, возвратить ей прежнее величіе посредствомъ возврата къ прежнему, къ былой жизни, къ прежнимъ богамъ и вѣрованіямъ, къ былому сурово-патріархальному складу государственной и общественной жизни и къ прежнему искуству. Въ возвратѣ къ старинѣ, думалось Юліану, можно будетъ почерпнуть и былыя силы. Отчасти къ тому же стремился и Адріанъ, но Юліанъ захватывалъ дѣло шире. Адріанъ надѣялся что дѣло удастся благодаря только усиленію значенія эстетическаго образованія юношества, Юліанъ же понималъ, что одного этого еще мало. Онъ пристально присматривался къ тому, къ чему въ это время дѣйствительно стоило присмотрѣться, а именно къ крѣпнувшему съ каждымъ годомъ христіанству. Простота и сила гимновъ тогдашнихъ христіанъ поражали его; онъ понималъ какое значеніе для этихъ людей имѣютъ ихъ суровыя, чуждыя вычуръ пѣснопѣнія; онъ зналъ какую жизнь вели эти люди, какими героями шли они на смерть, какъ пѣли свои священныя пѣснопѣнія въ часы мукъ и истязаній. Все это навело его на мысль о возможности провести въ современное ему искуство тѣ начала, на которыхъ зиждилось искусство первыхъ христіанъ; предполагалось, что такимъ образомъ и элементы стойкости и нравственной силы перельются въ современную жизнь чрезъ посредство обновленнаго искусства, думалось что не только юношество, но напр. и солдаты, слушая вмѣсто современной вычурной музыки и современныхъ священныхъ пѣснопѣній нѣчто подобное христіанскимъ гимнамъ, почерпнутъ въ обновленномъ, суровомъ и чистомъ искусствѣ новыя силы, новую душевную мощь, отличавшую христіанъ того времени. Подтвержденіе сказанному представляетъ письмо Юліана къ Экзарху Египетскому Экдикію, которое Амброзъ приводитъ въ дословномъ переводѣ въ своей исторіи (1). „Если

(1) Примѣч. AMBROS. Gesch. d. Mus. I. 528.

что нибудь“ пишетъ Юліанъ „можетъ задержать насъ въ нашемъ паденіи, то это—священная музыка. Выбирай изъ народа Александрійскаго мальчиковъ хорошаго поведенія и выдавай каждому по двѣ артабы (1) масла и вина ежемѣсячно—одежда будетъ имъ отпускаема изъ царской сокровищницы; по разницѣ ихъ голосовъ надо распредѣлять ихъ для обученія пѣнію“ и т. д. Словомъ предполагалось въ Александріи заложить первый камень того всеобновленія посредствомъ искусства, о которомъ мечталъ Юліанъ. Но планамъ Юліана несуждено было осуществиться; въ 362-омъ году умеръ онъ на 31-омъ году жизни во время похода противъ Персовъ.

Вскорѣ послѣ описаннаго времени все Римское государство вмѣстѣ взятое не въ силахъ было сдерживать своихъ враговъ, тѣснившихъ его со всѣхъ сторонъ. Потокъ великаго переселенія народовъ положилъ конецъ всему, все опрокинулъ собою, и послѣдніе годы существованія дохристіанскаго Рима были уже сочтены. Колоссальными волнами несся этотъ потокъ съ востока на западъ, захватывая собою цвѣтущія, плодородныя страны средней и южной Европы, все врываясь дальше и дальше подъ давленьемъ новыхъ натисковъ съ востока. Покончилъ свое существованіе до христіанскій великій и могучій Римъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и дохристіанское искусство спѣло свою пѣсню. На могилахъ прошлаго созидалась мало по малу новое искуство. Христіанство, которое только одно не могло быть раздавлено никакими міровыми переворотами, дало жизнь этому новому искуству; оно-то и стало источникомъ его развитія, какъ сдѣлалось источникомъ развитія новыхъ племенныхъ жизней и новой культуры.

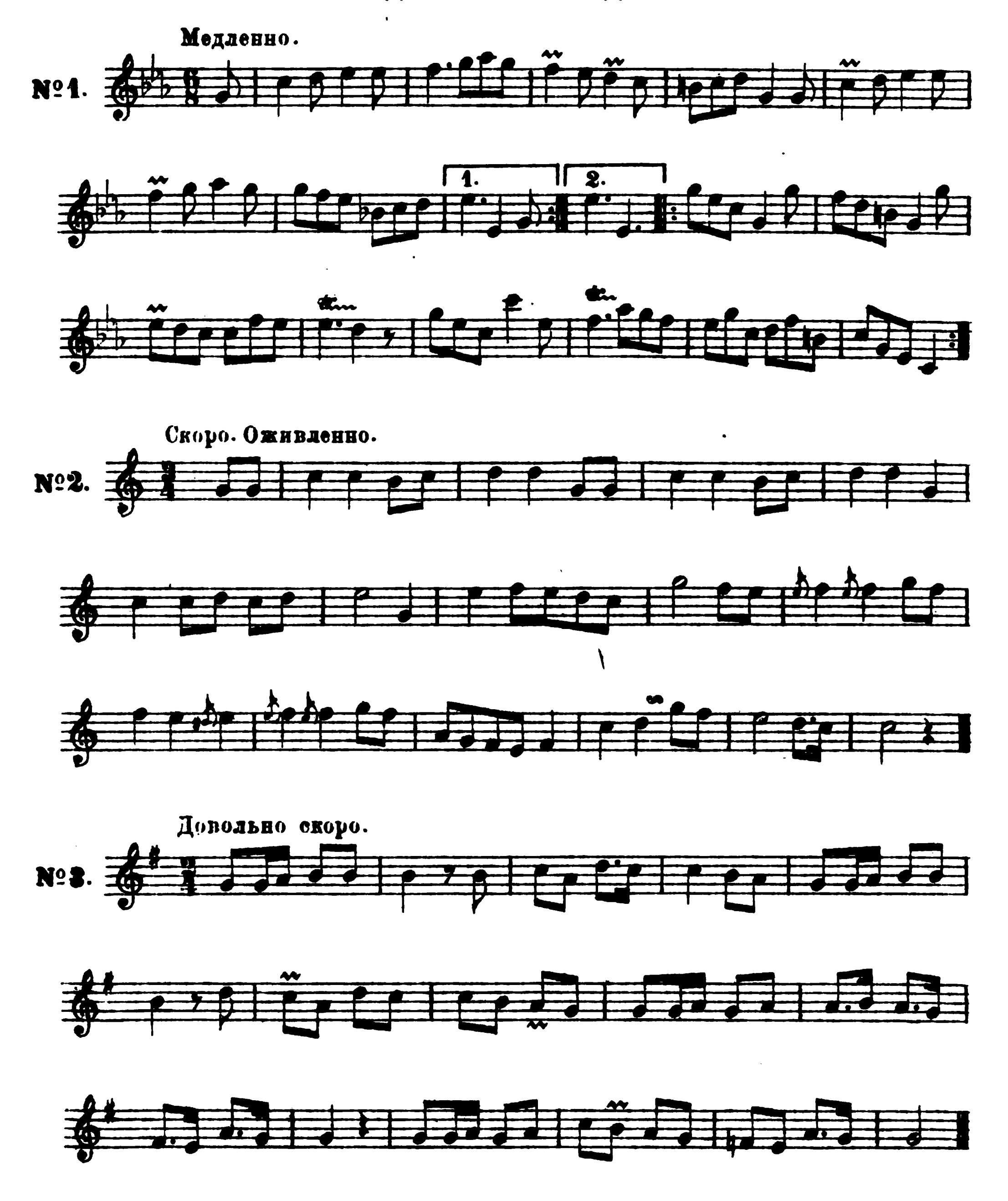
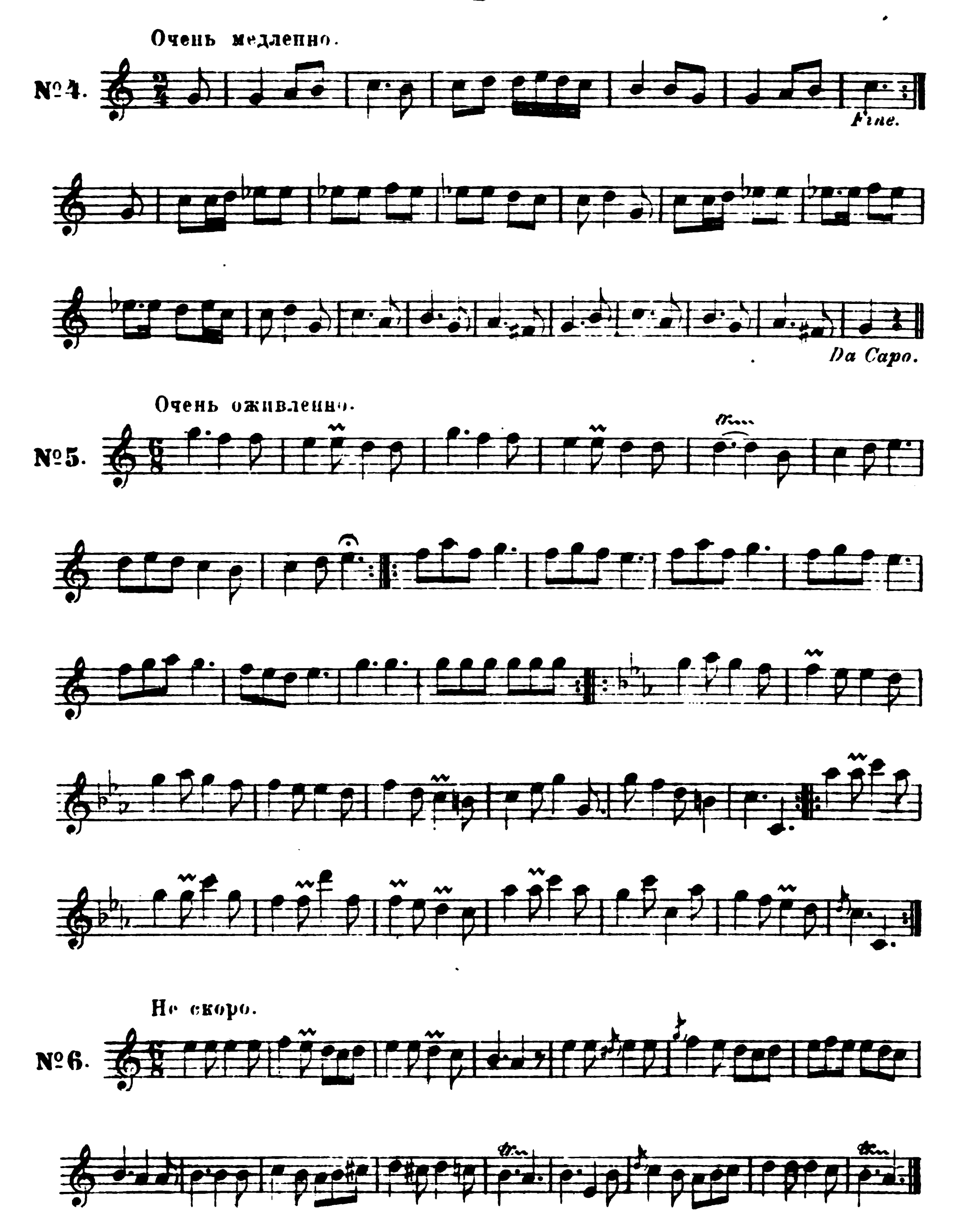
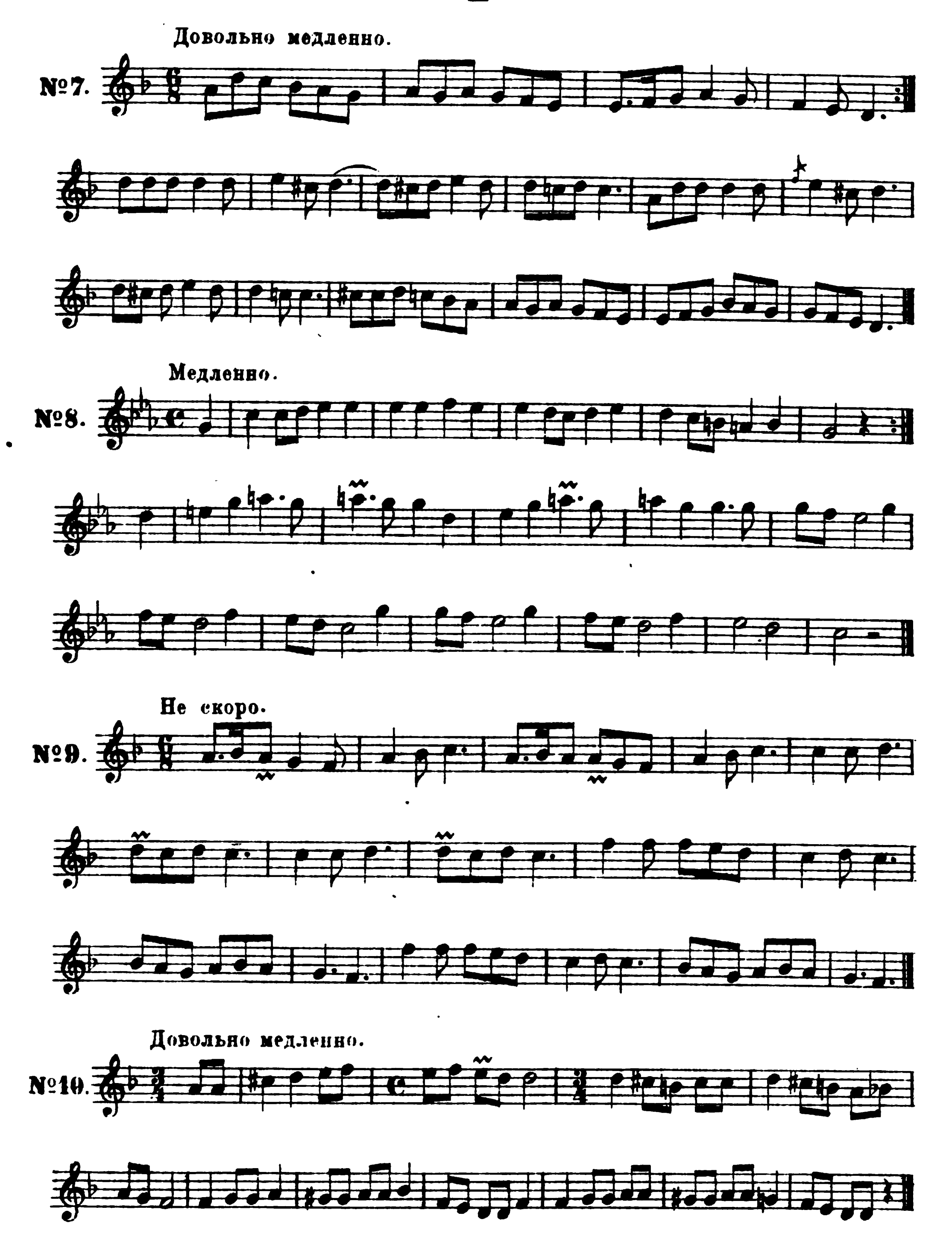
---

(1) Примѣч. Египетская мѣра.

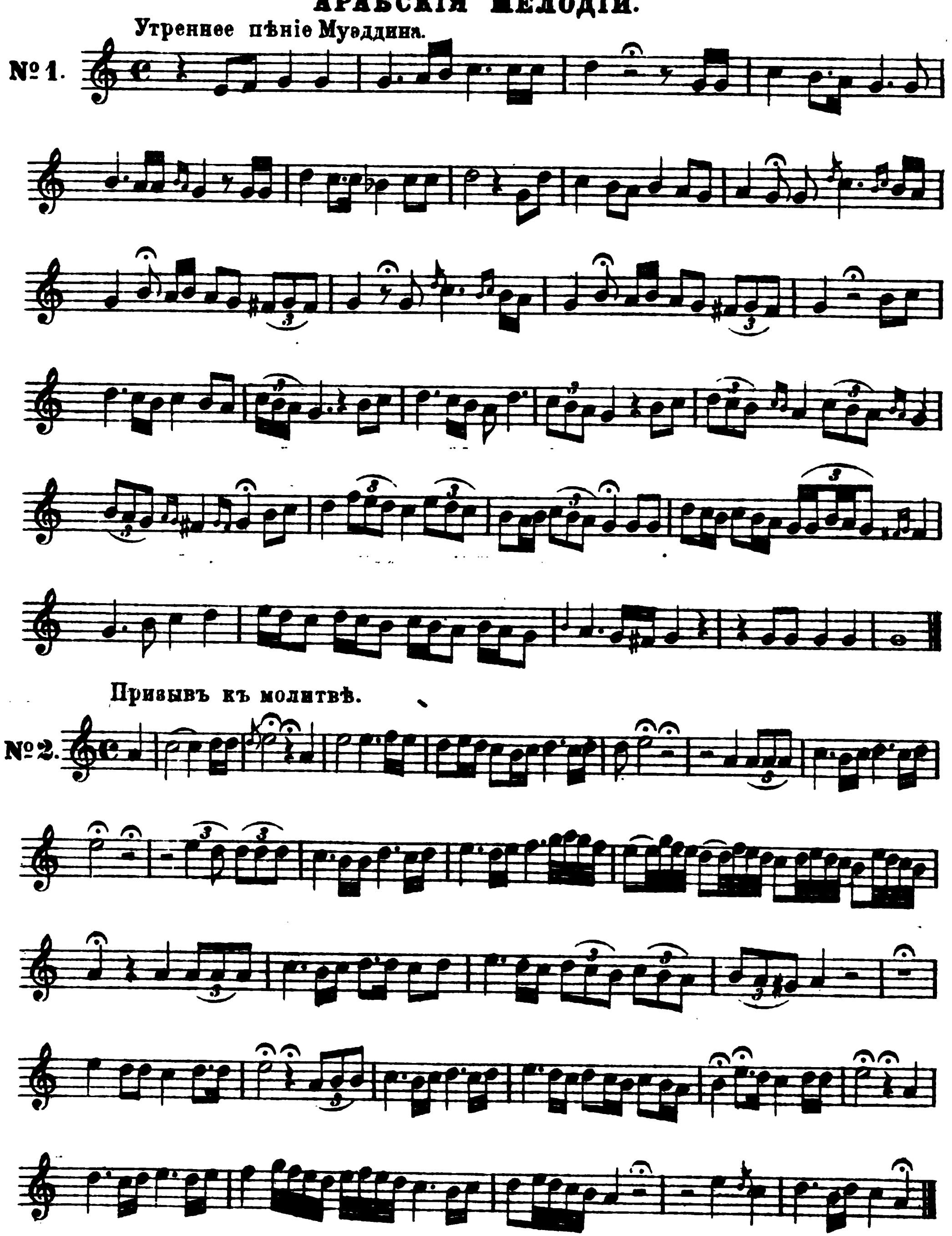
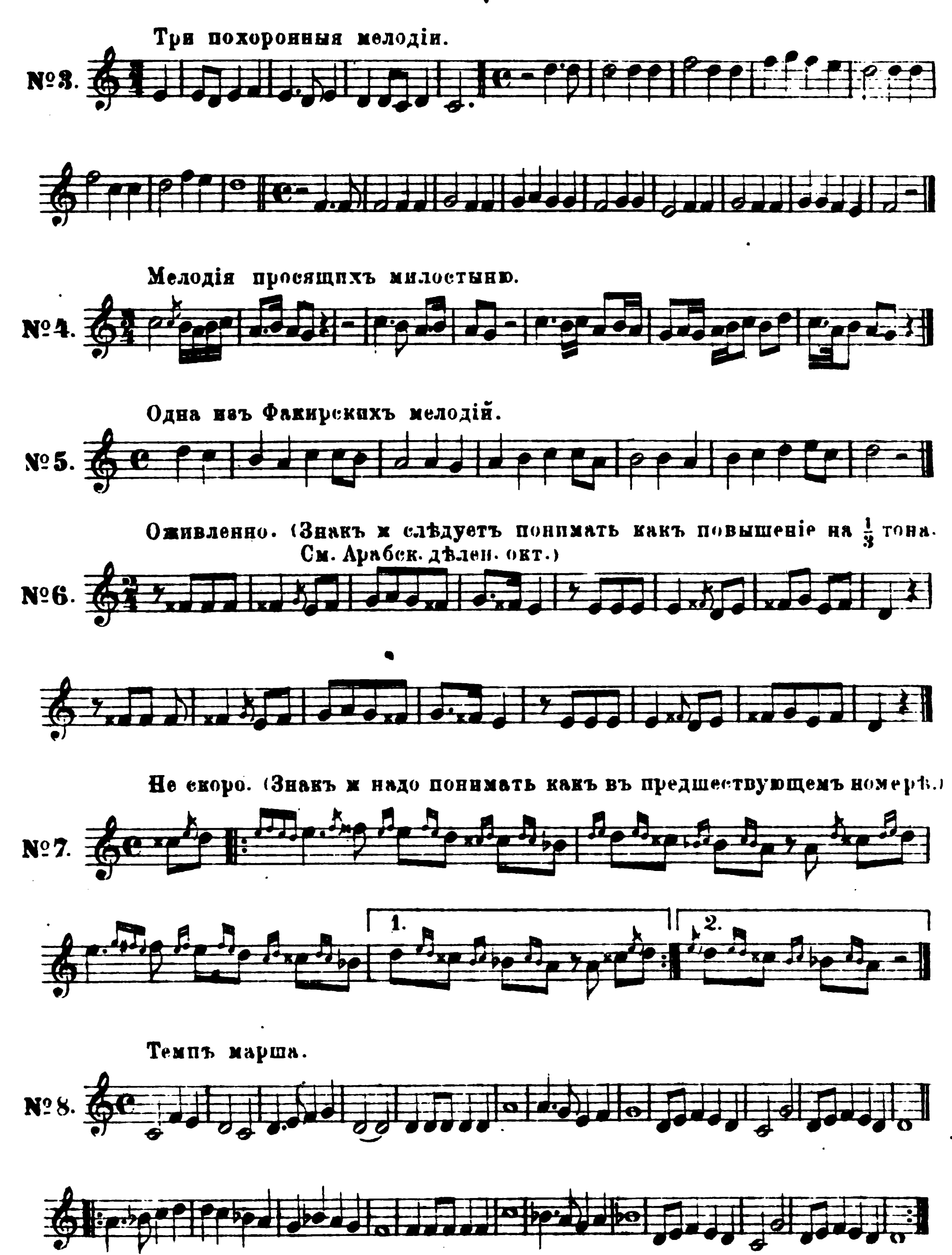
ПРИЛОЖЕНІЯ

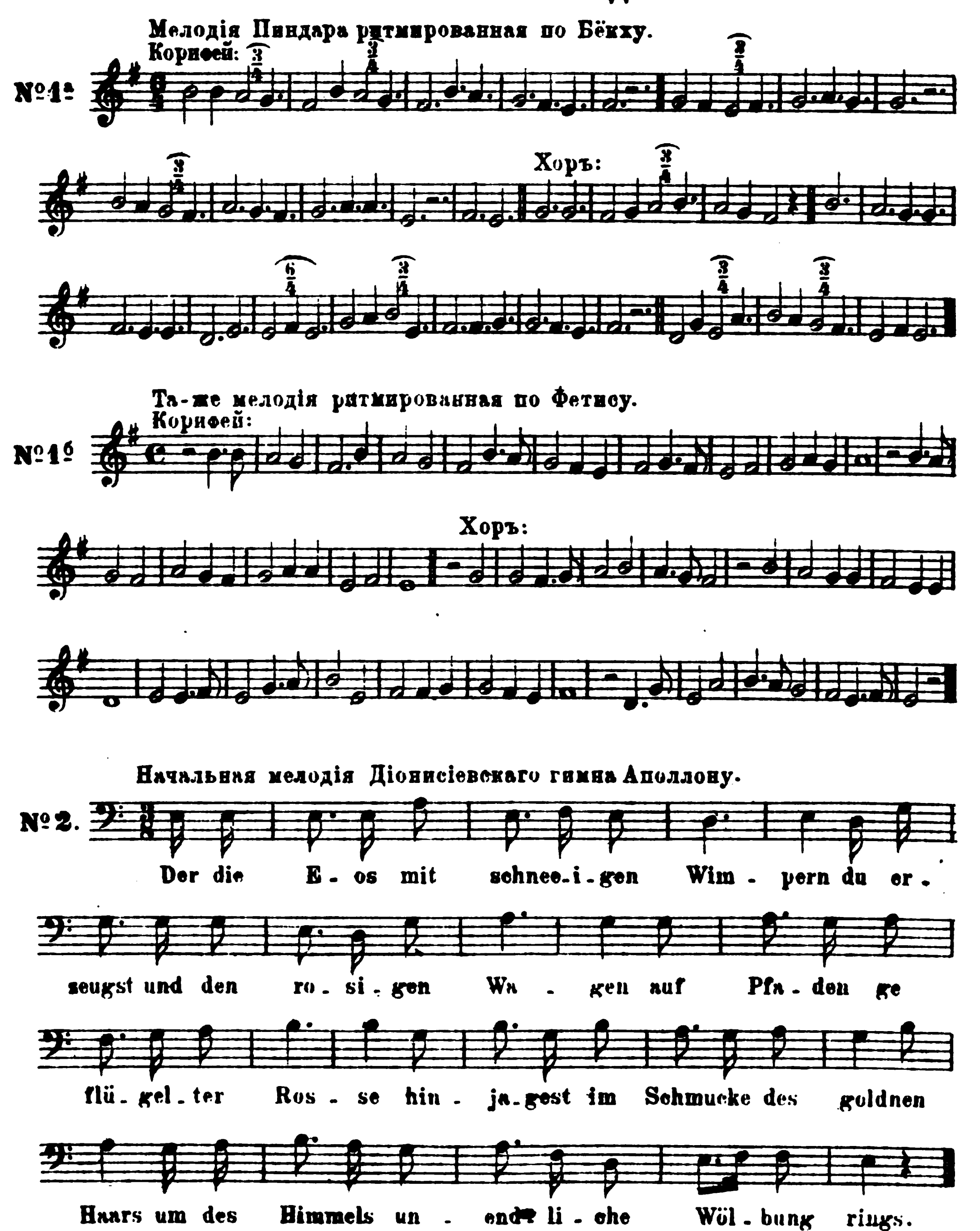
къ I-ой части.

1º приложеніе (къ гл. II)

ИНДІЙСКІЯ МЕЛОДІИ.

Печатня В. Гроссе въ Москвѣ.

Очень медленно.
№ 4.
Fine.
Da Capo.
Очень оживленно.
№ 5.
Не скоро.
№ 6.

Довольно медленно.
№7.
Медленно.
№8.
Не скоро.
№9.
Довольно медленно.
№10.

2ᵉ приложеніе (къ гл. IV)

АРАБСКІЯ МЕЛОДІИ.

Три похоронныя мелодіи.
№ 3.
Мелодія просящихъ милостыню.
№ 4.
Одна изъ Факирскихъ мелодій.
№ 5.
Оживленно. (Знакъ ж слѣдуетъ понимать какъ повышеніе на 1/3 тона. См. Арабск. дѣлен. окт.)
№ 6.
Не скоро. (Знакъ ж надо понимать какъ въ предшествующемъ номерѣ.)
№ 7.
1.
2.
Темпъ марша.
№ 8.

3º приложеніе (къ гл. VII)
ГРЕЧЕСКІЯ МЕЛОДІИ.

Объясненіе къ приложеніямъ.

Приведенныя здѣсь десять Индійскихъ мелодій несомнѣнно національнаго и весьма древняго происхожденія заимствованы изъ соч. Амброза „Geschichte der Musik" (т. I. стр. 58—73). Не снабженныя гармонизаціей онѣ выигрываютъ со стороны истинности ихъ характера и говорятъ сами за себя, тогда какъ гармонизація ихъ, приведенная у Амброза, не смотря на ея неоспоримыя достоинства, до извѣстной степени нарушаетъ именно истинность ихъ характера. Вообще гармонизація въ нашемъ смыслѣ слова по существу своему есть нѣчто мало приложимое къ древнимъ мелодіямъ, ибо дохристіанскій міръ не могъ знать о гармоніи, какъ мы понимаемъ ее теперь и не могъ имѣть въ своемъ распоряженіи настоящаго гармоническаго матеріала.

У Амброза-же (т. I. стр. 101—107) заимствованы и приведенныя во 2-мъ приложенія Арабскія мелодіи. Самъ Амброзъ заимствовалъ ихъ у Виллото. Изъ мелодій этихъ несомнѣнно древнѣйшія суть № 6 и 7, построенныя съ повышеніями на $1/3$ тона, дѣлающими ихъ до извѣстной степени трудно представимыми въ наше время; эти повышенія, въ особенности въ № 7, являются столь характерными, что ихъ даже невозможно замѣнить повышеніями въ нашемъ смыслѣ слова, т. е. діэзами, не нарушая характера мелодіи. Нечего и говорить о трудности звуковаго воспроизведенія этихъ двухъ мелодій! $1/3$ часть тона есть величина почти недоступная для насъ, съ чрезвычайнымъ трудомъ, крайне искуственно, могущая быть воспроизведенною, напр. на віолончелли и не возможная къ воспроизведенію ея человѣческимъ голосомъ. Поэтому-то наиболѣе понятными эти двѣ мелодіи становятся именно въ письменномъ изложеніи.

Что касается остальныхъ шести номеровъ, то изъ нихъ первые два являютъ собою высоко-оригинальный типъ восточнаго речитатива, полнаго самобытныхъ чертъ въ мелодическомъ и чисто-ритмическомъ отношеніи; уловить тональность въ этихъ мелодіяхъ болѣе чѣмъ возможно, но это не мѣшаетъ имъ съ чрезвычайнымъ трудомъ поддаваться гармонизаціи. О гармонизаціи мелодій № 6 и 7 разумѣется не можетъ быть и рѣчи: мелодическія повышенія на $1/3$ тона, появляющіяся на сильныхъ временахъ такта, исключаютъ всякую возможность гармонизаціи.

Три похоронныя мелодіи (№ 3) по своему настроенію намекаютъ на свое древнее происхожденіе, хотя и онѣ какъ и мелодіи №№ 1, 2, 4, 5 и 8 несомнѣнно гораздо менѣе древніе мелодическіе образцы чѣмъ №№ 6 и 7, являющіе собою рѣдкіе экземпляры, сохранившихся въ точности древнѣйшихъ, дохристіанскихъ мелодій.

Мелодія Пиндаровскаго гимна приведена здѣсь въ двухъ ритмическихъ образцахъ, иначе говоря прочитанная двумя различными въ ритмическомъ отношеніи способами. Бёкхъ—большой знатокъ Греческой метрики; даже Амброзъ признаетъ за нимъ это качество и приводитъ мелодіи гимна въ томъ видѣ, какъ оно изложено въ № 1. Но Бёкхъ—болѣе ученый, Фетисъ-же—болѣе музыкантъ и притомъ музыкантъ съ глубокими познаніями. При первомъ взглядѣ на оба способа ритмическаго изложенія Пиндаровской мелодіи бросается въ глаза бо́льшая музыкальность Фетисовскаго способа ритмованія ея и это тѣмъ болѣе, что при его способѣ ритмическаго изложенія мелодія получаетъ гораздо болѣе законченный и стройный видъ чѣмъ при способѣ ритмованія ея предложеннаго Бёкхомъ, съ тѣми противуестественностями, какія являютъ собою отмѣченные скобками моменты мелодіи, содержащіе въ себѣ половину и четверть съ точкой т. е. содержащіе въ цѣломъ семь восьмыхъ.

Мелодія Діонисіевскаго гимна приведена здѣсь съ тѣмъ нѣмецкимъ переводомъ ея текста, который принятъ Амброзомъ. Ритмована она по Беллерману. Что касается опредѣленія времени ея происхожденія, то это представляется тѣмъ болѣе труднымъ, что имя Діонисій попадается не въ одномъ какомъ-либо періодѣ Греческой исторіи музыки: такъ напр. одинъ Діонисій былъ современникомъ Константина, другой—Адріана. Было-бы рискованнымъ сказать съ увѣренностью, котораго изъ двухъ надлежитъ считать авторомъ приведенной мелодіи.

Часть II-ая

МУЗЫКА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

ДО РАЗВИТІЯ ОПЕРНАГО СТИЛЯ.

I

ИСКУСТВО ПЕРВЫХЪ ВѢКОВЪ ХРИСТІАНСТВА И АМВРОСІАНСКОЕ ПѢНІЕ.

Начала, на которыхъ возникло христіанское искуство — Древне-христіанское, Антифонное пѣніе.—Представители музыкальнаго искуства первыхъ вѣковъ христіанства. — Амвросій и Амвросіанское пѣніе.— Амвросіанскія гаммы.

Исходнымъ пунктомъ, началомъ изъ котораго приняла свое основаніе Христіанская музыка, надлежитъ считать отчасти музыку Еврейскую, отчасти Греческую музыку. Писатели, считавшіе музыку дохристіанскаго Рима за нѣчто будто-бы давшее начало Христіанскому искуству, впадали въ ошибку: Римская музыка не могла дать собой почвы для нарожденія Христіанскаго искуства уже по самому тому, что въ строгомъ смыслѣ этаго слова Римской музыки, самостоятельно-римскаго музыкальнаго искуства, почти что небыло, какъ мы видѣли изъ предшествовавшаго очерка. Правда въ Римѣ было музыкальное искуство, оно пользовалось въ извѣстный періодъ развитія Римской

жизни значительной популярностью, но оно въ сущности было столь же мало истинно-Римскимъ, какъ мало Римскимъ былъ популярнѣйшій изъ Римскихъ инструментовъ—Тибія. Да если бы даже мы и признали за Римскимъ искуствомъ извѣстнаго рода самостоятельность, еслибъ мы и допустили существованіе въ Римскомъ искуствѣ индивидуальныхъ, только Риму свойственныхъ чертъ, все же по тѣмъ отношеніямъ, въ которыхъ стоялъ Римъ къ только что возникшему Христіанству, трудно было бы предположить, что именно въ Римскомъ искуствѣ надо искать начало искуства Христіанскаго. Въ пользу же предположенія, что Христіанское искуство получило свое начало отъ Еврейскаго и развивалось не чуждое вліяній традицій Греческой музыки, можно указать факты, противъ которыхъ было бы трудно спорить.

Христіанство получило свое начало и свое первоначальное развитіе въ средѣ Еврейскаго племени. Всегда и во времена за долго дохристіанкія, Еврейская музыка вообще, а Еврейское хоровое пѣніе въ особенности, имѣли религіозное значеніе и отличались на столько религіозностью стиля, что про хоровое-то пѣніе можно даже сказать, что оно прямо таки отличалось богослужебно-религіознымъ характеромъ. Въ данномъ случаѣ нѣтъ надобности особенно распространятся объ этомъ, такъ какъ вопросъ по возможности подробно исчерпанъ въ очеркѣ Еврейской музыки. Не натуральнѣе ли послѣ этого предположить, что первые христіане, вышедшіе изъ Евреевъ, люди, у которыхъ такъ сказать въ крови лежало Еврейское отношеніе къ музыкальному искуству, которые по естественному порядку вещей должны были смотрѣть напр. на хоровое пѣніе главнымъ образомъ какъ на достояніе храма, и такъ не натуральнѣе ли, что люди эти не обратились къ тому матеріалу, какой могло имъ предоставить Римское искуство, а напротивъ того, совершенно незамѣтно для самихъ себя, въ свое религіозное искуство внесли прежнія традиціи Еврейскаго искуства, такъ сказать основали свою музыку на томъ матеріалѣ, какой могли они почерпнуть въ жизни искуства Еврейскаго, имъ болѣе всѣхъ близкаго, а что касается первыхъ-то христіанъ, то даже болѣе чѣмъ близкаго, прямо роднаго искуства.

Когда въ послѣдствіи Христіанство въ своемъ быстромъ развитіи охватило значительную часть тогдашняго міра, случилось именно то,

что и должно было случиться: искуство начало выработываться по части научно-музыкальныхъ принциповъ; начала слагаться христіанская наука музыки, а это именно должно было происходить подъ вліяніемъ Греческихъ ученій, ибо какое же искуство дохристіанскаго міра предоставляетъ собою большую законченность съ этой стороны, какая музыка является болѣе выработанною чѣмъ музыка Греческая и какая музыкальная наука могла бы съ большимъ основаніемъ дать начало будущему? То, что не могло быть возможнымъ для первыхъ христіанъ, вышедшихъ изъ среды людей простыхъ, бѣдныхъ, едва ли могшихъ обладать обширнымъ художествентымъ образованіемъ въ тогдашнемъ смыслѣ слова, то сдѣлалось не только возможнымъ, но даже вполнѣ естественнымъ въ то время, когда христіанство начало считать въ средѣ своей не сотни и тысячи людей простого класса, а десятки, сотни тысячъ, и даже милліоны людей всѣхъ классовъ, всякаго образованія и значитъ между которыми не могло быть недостатка въ посвятившихъ себя на изученіе научной стороны искуства. Не сомнѣнно при всемъ этомъ, что даже въ первые годы своего существованія, въ годы когда Еврейское искуство или, правильнѣе говоря, Еврейское пѣніе, составляло главный источникъ жизни христіанскаго искуства, христіанство уже выявило свой характеръ въ музыкѣ, наложило на нее нѣкоторыя черты, которыхъ не имѣло дохристіанское Еврейское пѣніе. Оно и понятно! Идеи христіанскаго ученія были на столько новы, настолько сильны, онѣ такъ перевернули собою весь строй тогдашней жизни, на столько измѣнили самихъ людей, что несомнѣнно вліянія ихъ должны были отразиться и на искуствѣ. Христіанство, очистивъ самого человѣка, и въ искуство внесло новый элементъ чистоты; подъ его вліяніемъ гимны первыхъ христіанъ отличались даже большею религіозностью и строгостью стиля чѣмъ Еврейское дохристіанское храмовое пѣніе.

Музыка первыхъ временъ христіанства состояла только изъ религіознаго пѣнія; это подтверждается и источниками. «Христіанская дѣвушка», говоритъ Гіеронимъ (1) «не должна даже знать, что такое есть Лира или Флейта; къ чему послужатъ ей эти инструменты?» На то, что представляло собою христіанское пѣніе, имѣются также

(1) Примѣч. Въ половинѣ IV вѣка.

указанія у Еврейскаго писателя Филона, жившаго въ I-омъ вѣкѣ. Онъ разсказываетъ о богослуженіи и трапезахъ Теропейцевъ, Еврейской христіанской секты, образовавшейся въ Александріи въ половинѣ I-го вѣка. Изъ этого разсказа можно почерпнуть между прочимъ и то, насколько древне въ христіанскомъ мірѣ такъ называемое Антифонное пѣніе ([1]), такъ какъ то, о чемъ онъ разказываетъ есть, ничто иное какъ именно пѣніе Антифонное.

Послѣ простой и не богатой трапезы — передаетъ Филонъ — всѣ присутствующіе встаютъ и образуютъ въ серединѣ комнаты два хора: мужской и женскій; каждый изъ этихъ хоровъ имѣетъ передъ собою руководителя поющаго и безъ хора. Поютъ сначала одни руководители, потомъ они поютъ очередуясь съ своими хорами, такъ что хоры женскій и мужской очередуются и затѣмъ уже оба хора смѣшиваютъ свои голоса и вмѣстѣ поютъ хвалу Творцу, образуя изъ себя общій хоръ на подобіе того, который пѣлъ на берегахъ Чермнаго моря, и который также состоялъ изъ мужчинъ и женщинъ, одинаково воодушевленныхъ и славившихъ Бога-Вседержителя, при чемъ Моисей руководилъ пѣніемъ мужчинъ а сестра его Миріамъ—пѣніемъ женщинъ. Таковыми же были и хоры Теропейцевъ, одинъ мужской и другой женскій, которые, смѣшиваясь, соединяя глубокіе голоса мужчинъ съ высокими голосами женщинъ, давали собою по истиннѣ прекрасную симфонію. Сказать кстати, только что приведенный разсказъ писателя 1-го вѣка является отчасти также и доказательствомъ высказаннаго выше положенія относительно того, какъ много въ древнехристіанскомъ искусствѣ было Еврейскаго. Очередующееся пѣніе хоровъ мужскаго и женскаго, руководители очередующіе свое пѣніе, словомъ все чѣмъ характеризовалось древнее Антифонное пѣніе, все это намекаетъ ясно на близость Христіанскаго искуства къ Еврейскому.

Первобытное пѣніе, состоявшее изъ діалогизированной речитаціи религіознаго текста, напоминало собою отчасти и одно явленіе Греческой жизни, а именно подобную же діалогизацію храмоваго пѣнія; очень возможно, что частію эта древняя форма христіанскаго пѣнія имѣла нѣкоторую связь и съ Греческимъ искуствомъ, тѣмъ болѣе, что она является по началу на Юго-востокѣ, слѣдовательно въ сосѣдствѣ съ

(1) Примѣч. Пѣніе попеременно очередующееся по части голосовъ женскихъ и мужскихъ.

Греціей и уже позднѣе переходитъ на Западъ. Что касается оригинальныхъ гимновъ-текстовъ и гимновъ-мелодій, то они начинаютъ свое существованіе нѣсколько позднѣе: Греческая церковь называетъ епископа Ерофея, а Латинская епископа Иларія (въ половинѣ IV-го вѣка), какъ первыхъ извѣстныхъ сочинителей гимновъ. Что еще и до этаго существовали гимны частію съ Еврейскимъ, частію съ Греческимъ текстомъ, на это есть указаніе у Плинія младшаго, который говоритъ, что въ самый тяжелый періодъ гоненія Христіане не оставляли своего пѣнія и собирались въ извѣстные дни послѣ солнечнаго заката съ тѣмъ, чтобъ восхвалять Бога. Пѣніе это по разсказу Плинія совершалось также Антифоннымъ способомъ, т. е. мужской и женскій хоръ пѣли очередуясь и въ концѣ концовъ смѣшиваясь вмѣстѣ.

Когда христіанство стало болѣе твердой ногой, когда оно начало свое существованіе въ болѣе широкихъ размѣрахъ и богослуженіе Христіанъ мало помалу приведено было въ правильную систему, вмѣстѣ съ тѣмъ начало получать правильный, болѣе законченный образъ и Христіанское пѣніе. Древнѣйшими представителями и основателями христіанскаго пѣнія въ такомъ видѣ можно назвать Клементія Римскаго и Игнатія Антіохійскаго, жившаго во времена Трояна; позднѣйшими преобразователями, потрудившимися для дѣла развитія христіанскаго пѣнія были уже люди III-го вѣка: Клементій Александрійскій, Тертулліанъ и Оригенъ; еще позднѣе—Августинъ, Хризостомъ и Гіеронимъ. Введеніе Антифоннаго пѣнія въ богослуженіе Христіанъ приписывается главнымъ образомъ Діодору и Флавіану, священникамъ, жившимъ во времена Константина. Въ Константинополѣ Антифонное пѣніе получило полное развитіе, какъ одинъ изъ богослужебныхъ элементовъ, благодаря Хризостому и Игнатію, въ римской же церкви—благодаря Амвросію. Въ особенности многое сдѣлалъ для музыки восточной христіанской церкви Василій (умеръ 379-мъ г.), который по отношеніи къ восточному богослужебному пѣнію играетъ такую же приблизительно роль, какую по отношеніи къ западной христіанской музыкѣ играютъ Амвросій и Григорій, при чемъ первый изъ двухъ названныхъ по своимъ музыкальнымъ принципамъ имѣлъ болѣе общаго съ Василіемъ (1).

(1) Примѣч. Начиная съ Амвросія, приходится отдѣлять исторію церковнаго пѣнія Западной церкви отъ исторіи церковнаго пѣнія церкви Восточной; послѣдняя въ сущности составляетъ для насъ, русскихъ, особый предметъ, а именно исторію Православнаго церковнаго пѣнія. Изученіе исторіи православ-

Въ Латинской церкви церковное пѣніе, основателемъ котораго былъ Амвросій (въ концѣ IV-го вѣка), можетъ собственно считаться первымъ, основаннымъ на твердыхъ музыкальныхъ принципахъ, пѣніемъ. Самъ Амвросій былъ великій поклонникъ и обожатель музыки, человѣкъ обладавшій значительными задатками художественной даровитости. Его гимны долгое время послѣ него считались лучшими и употреблялись въ дѣло даже предпочтительно передъ произведеніями нѣкоторыхъ позднѣйшихъ авторовъ. Въ память о немъ само пѣніе этихъ гимновъ называлось Амвросіанскимъ и даже существовало выраженіе Ambrosianus, которымъ именовался родъ церковныхъ гимновъ вообще. Есть нѣкоторыя указанія, судя по которымъ можно предполагать, что приписываемый Амвросію хвалебный гимнъ «Te Deum laudamus» не есть собственно его сочиненіе, а лишь заимствованъ имъ у тогдашней восточной церкви; но такъ-ли оно, или не такъ, а во всякомъ случаѣ заслуга Амвросія по отношеніи къ музыкѣ западной церкви очень велика. Насколько Амвросіанское пѣніе было выдающимся, сильнымъ явленіемъ своего времени, доказываетъ уже самая живучесть этой новой для тогдашняго христіанства музыкальной школы; надо вспомнить лишь то, что Амвросіанское пѣніе держалось въ западной церкви не одно столѣтіе, чтобъ понять на сколько важна была его роль въ то время, когда жилъ Амвросій, въ концѣ IV-го столѣтія, и когда нельзя было представить другой кромѣ Амвросіанской систематизаціи церковнаго пѣнія, иныхъ кромѣ Амвросіанскихъ музыкальныхъ принциповъ. Главною характерною чертою Амвросіанскаго пѣнія была простота и чистота стиля, благодаря которымъ оно даже напоминало собою отчасти пѣніе храмовое древне Еврейское. Форкель (1) такъ опредѣляетъ Амвросіанское пѣніе: это былъ родъ речитатива, имѣвшій сходство отчасти съ древне-Еврейскимъ храмовымъ пѣніемъ, отчасти же съ исполненіемъ діалогизированнаго Греческаго речитатива; главную роль играли тоны изъ области регистра обыкновеннаго человѣческаго голоса, и пѣніе на подобіе какъ бы мелодіи держалось главнаго тона, возвращаясь къ нему постоянно посредствомъ мелодической каден-

---

наго церковнаго пѣнія представляетъ существенный интересъ и составляетъ даже предметъ отдѣльныхъ чтеній въ нашихъ консерваторіяхъ. Какъ на серьезный трудъ по этому предмету, трудъ вполнѣ достойный уваженія, можно указать на «исторію церковаго пѣнія» соч. Д. В. Разумовскаго. *А Р.*

(1) Примѣч. Gesch. d. Mus. II, 163.

цы; каденца эта строилась на окончательныхъ слогахъ извѣстныхъ отдѣленій текста. Вообще впослѣдствіи Амвросіанское пѣніе противупостовляли другому, болѣе искуственному пѣнію, Григоріанскому, при чемъ первое въ противоположность второму, сдѣлавшемуся какъ бы священнослужительскимъ — религіознымъ пѣніемъ, оставалось такъ сказать пѣніемъ народно духовнымъ въ виду простоты и суроваго вдохновенія, составлявшихъ его главныя характерныя черты.

Судя по всему, Амвросій, приводя въ извѣстную системму дѣло церковнаго пѣнія на западѣ, не чуждъ былъ отчасти нѣкоторыхъ вліяній восточнаго церковнаго пѣнія, а отчасти вліянія Греческой науки музыки. Да безъ послѣдней, какъ и было уже сказано выше, дѣло и не могло бы обойтись. Трудно было бы предположить, чтобъ знатокъ и любитель, какъ Амвросій, живя въ IV-мъ столѣтіи, не былъ хотя бы отчасти Эллинистомъ, хотя бы отчасти не подчинялся греческимъ музыкальнымъ принципамъ, не изучалъ греческой музыкальной науки, не знакомился съ системмою греческихъ тетрахордовъ и гаммъ. Послѣднее предположеніе подтвердается какъ нельзя яснѣе тѣмъ, что за основаніе своей системмы церковнаго пѣнія Амвросій принялъ четыре октавные порядка, четыре гаммы:

G A H c d e f g
F G A H c d e f
E F G A H c d e
D E F G A H c d

Присмотрѣвшись къ этимъ четыремъ порядкамъ, мы не можемъ не узнать въ нихъ четыре Греческія гаммы: Гипофригійскую, Гиполидійскую, Дорійскую и Фригійскую въ томъ видѣ и съ тою формулою построенія, съ которыми мы имѣли дѣло, говоря о греческихъ гаммахъ въ очеркѣ исторіи Греческой музыки. Достаточно уже этихъ четырехъ гаммъ, принятыхъ за основаніе, чтобъ признать въ Амвросіѣ человѣка, который былъ далеко не чуждъ вліяній греческихъ музыкальныхъ традицій и для котораго греческая музыкальная наука была дѣломъ хорошо знакомымъ.

II.

ГРИГОРІАНСКОЕ ПѢНІЕ.

Григорій великій и Григоріанское пѣніе.—Антифонаръ.—**Accentus и Concentus.**—Характеръ Григоріанскихъ мелодій —**Iubilus** и украшенія-колоратуры.—Значеніе Григоріанскаго пѣнія для будущей церковной музыки.—Григоріанскія гаммы и ихъ дальнѣйшая судьба.—Невмы.—Первыя нотныя линіи.—Номенклатура.—Вліяніе Григоріанской школы.—Пѣвческія школы и апостольская дѣятельность пѣвцовъ.—Значеніе Григоріанства для развитія искуства.

Съ теченіемъ времени Амвросіанское пѣніе оказалось слишкомъ простымъ и несоотвѣтствующимъ даже потребностямъ церкви; человѣчеству понадобилось нѣчто новое, болѣе сложное, болѣе богатое музыкальнымъ содержаніемъ, чѣмъ этотъ суровый, благородный въ своей простотѣ, но все же музыкально бѣдный діалогизированный речитативъ. Григорій великій, занимавшій папскій престолъ съ 591 до 604 года, предпринялъ преобразованіе церковнаго пѣнія, отдавая должное своему времени и его требованіямъ. Собравъ весь скопившійся къ концу VI-го вѣка музыкальный матеріалъ религіозной литературы, приведя его въ порядокъ, возобновивъ отчасти то, что отошло было въ область прошлаго благодаря Амвросіанскому пѣнію, пополнивъ ока-

завшіеся пробѣлы, образовавшіеся отъ исчезновенія изъ богослужебнаго пѣнія нѣкоторыхъ факторовъ его, онъ такимъ образомъ создалъ новую школу пѣнія, называвшагося по его имени Григоріанскимъ пѣніемъ (Cantus Gregorianus); названіе это и надо именно понимать отнюдь не въ томъ смыслѣ слова, что Григорій былъ единственнымъ авторомъ новаго сборника гимновъ, псаловъ и вообще пѣснопѣній; онъ только игралъ роль человѣка, собравшаго весь матеріалъ, приведшаго его въ порядокъ; при этомъ нѣкоторые номера церковнаго пѣнія были сочинены имъ самимъ, такъ какъ онъ былъ настолько же знатокъ и любитель музыки, насколько и ревностный пропагандистъ принциповъ, на которыхъ основывалось его церковное пѣніе ([1]). Полный сборникъ номеровъ церковнаго пѣнія, составленный Григоріемъ частію изъ старыхъ, частію изъ вновь прибавленныхъ, частію изъ видоизмѣненныхъ прежнихъ пѣснопѣній, составилъ собой то, что называлось Антифонаромъ, объемустую книгу гимновъ, псалмовъ и пр., хранившуюся на престолѣ въ храмѣ св. Петра въ Римѣ и даже прикрѣпленную къ нему цѣпочкой; такимъ образомъ предпологалось на вѣчныя времена сохранить для Римско-Католической церкви ея истинное по мнѣнію Григорія церковное пѣніе. Отъ этого-то положенія вещей, отъ того что сборникъ былъ *прикрѣпленъ*, и произошло названіе *Cantus firmus*, переводимое нѣкоторыми нѣмецкими историками удачнымъ выраженіемъ „*Fester gesang*", и что по русски значитъ буквально „*закрѣпленное пѣніе*". Кромѣ названія cantus firmus за Григоріанскимъ пѣніемъ, или вѣрнѣе сказать за номерами сборника, явившагося на свѣтъ Божій трудами Григорія, осталось еще названіе *cantus planus*, ибо тоны напѣвовъ сборника слѣдовали въ равномѣрномъ по отношенію къ продолжительности порядкѣ и мелодіи исполнялись одноголосно; для тѣхъ же номеровъ пѣнія, которые исполнялись церковнослужителями собравшимися вмѣстѣ, при чемъ одинъ голосъ исполнялъ номеръ то въ одиночку, то съ хоромъ, существовало названіе *Cantus choralis*. Подлинному Антифонару однако не суждено было остаться навѣки, какъ предполагалъ Григорій, прикованнымъ въ алтарѣ храма Петра; со временемъ подлинный Антифонаръ пропалъ, и пропалъ бы безслѣдно для потомства, еслибъ не сохра-

(1) Примѣч. Григорію Великому приписываютъ нѣкоторые между прочимъ и тотъ мотивъ Dies irae, который культивированъ Ф. Листомъ въ его „Danse macabre". А. Р.

нившіеся въ нѣсколькихъ экземплярахъ списки съ него; съ одной изъ таковыхъ копій сдѣлано изданіе Ламбиллота,, Antifonaire de Saint Gregoire, Facsimile du manuscrit de Saint-Gale" ([1]).

Учителя Григоріанскаго пѣнія дѣлили его на два, весьма рѣзко отличающіеся одинъ отъ другаго вида: Accentus и Concentus. Подъ именемъ ,,Accentus" понималось сложившееся на основаніи грамматическихъ дистинктинуацій церковное чтѣніе, бывшее во всякомъ случаѣ если и не чтеніемъ въ обыкновенномъ смыслѣ слова, то все же чтеніемъ болѣе чѣмъ пѣніемъ; *modus legendi choraliter*, какъ оно обыкновенно называлось, держалось одного тона, при чемъ дѣлавшіяся на немъ повышенія и пониженія голоса обозначали какъ бы главные знаки припинанія въ чтеніи. Къ этому отдѣлу принадлежало чтеніе Евангелія, посланій Апостоловъ и пр., словомъ то, что и въ нашемъ церковно-служеніи до сихъ поръ читается хотя не съ такими яркими повышеніями и пониженіями голоса какъ у Григоріанцевъ, но во всякомъ случаѣ способомъ, напоминающимъ Григоріанскій Accentus простотой своихъ каденцъ, исполняемыхъ чтецомъ въ пунктахъ остановокъ. Concentus—противуположность Accentus'а—составляли различныя пѣснопѣнія, имѣвшія видъ дѣйствительныхъ мелодій, антифоны, псалмы, гимны, вообще номера церковнаго пѣнія.

Мелодіи Григоріанскаго пѣнія были уже значительно свободнѣе и шире по части пользованія матеріаломъ тоновъ, чѣмъ мелодіи пѣнія Амвросіанскаго; онѣ не имѣли уже вида діалогизированнаго речитатива, а скорѣе всего подходили по своему складу и характеру къ протестантскимъ хораламъ, какими были послѣдніе въ началѣ существованія протестантизма. Рядъ ровныхъ по продолжительности тоновъ, изъ коего состояла мелодія Григоріанскаго пѣнія, собственно нельзя считать мелодіей, въ которой ритмъ отсутствовалъ бы, какъ нельзя считать таковою мелодію протестантскаго хорала; ритмъ той и другой мелодіи лежитъ въ сущности въ самомъ текстѣ, къ которому скомпанована силлабическая въ большинствѣ случаевъ музыка, связанная съ слогами текста, состоящая изъ тоновъ равной длины, но акцентируемая сообразно акцентамъ текста. Не выражая различныхъ слоговъ

(1) Примѣч. P. L. Lambillote . Paris. 1851. Имѣющійся въ Сенъ-Галленѣ списокъ Антифонара исполненъ съ оригинала въ VIII-мъ вѣкѣ и считается знатоками дѣла лучшею и самою точною копіей съ подлиннаго Антифонара Григорія Великаго. *А. Р.*

текста нотами разной продолжительности, Григоріанская мелодія собственно такта въ нашемъ смыслѣ слова не имѣла, но все же съ другой стороны нельзя не признать того, что отдѣльныя части этой мелодіи, имѣя какъ бы нѣкоторую связь между собой, при всѣхъ видоизмѣненіяхъ акцентовъ имѣли въ себѣ извѣстнаго рода ритмичность.

Позднѣе Григоріанское пѣніе утратило отчасти этотъ характеръ зависимости мелодическаго порядка отъ слоговъ текста; оно такъ сказать перестало быть строго-силлабическимъ; стало входить мало по малу въ обыкновеніе употребленіе хотя бы изрѣдка нѣсколькихъ тоновъ на одинъ слогъ; оказались возможными цѣлыя подобія небольшихъ колоратуръ, построенныхъ на одной гласной буквѣ слоговаго текста. Тогда мелодія получила бо̀льшую противъ прежняго самостоятельность и значеніе и начала дѣлаться свободной. Одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ образчиковъ такой самостоятельной мелодіи Григоріанскаго пѣнія представляетъ собою Григоріанское „*Halleluja*“, бывшее въ употребленіи исключительно въ праздничные дни, при торжественныхъ богослуженіяхъ. На послѣдней гласной этого Halleluja построенъ такъ называвшійся *Jubilus*, свободная колоратура, имѣющая видъ какъ бы каденцы, сложившейся изъ разныхъ частей предшествовавшей мелодіи. Колоратура эта представляетъ собою дѣйствительно выраженіе празднично-радостнаго чувства, изложенное въ совершенно свободной мелодіи, которая тѣмъ болѣе независима, что построена она на одной гласной буквѣ текста. Подобныя же украшенія-колоратуры (будемъ называть ихъ такъ) попадаются и въ другихъ номерахъ послѣдующаго Григоріанскаго пѣнія: въ псалмахъ, въ особенности въ качествѣ каденцъ, заключающихъ мелодію, въ гимнахъ и пр. Вообще говоря съ Григоріемъ и со времени перваго образованія имъ новой школы церковнаго пѣнія, со времени нарожденія на свѣтъ Григоріанской мелодіи, для музыкальнаго искуства христіанскаго міра наступилъ новый періодъ сравнительно болѣе свободнаго развитія, періодъ болѣе самостоятельнаго существованія самой мелодіи, самой такъ сказать музыкальной рѣчи. Мелодія сдѣлалась „выраженіемъ благоговѣнія сердца, могущества вѣры, выраженіемъ глубокихъ чувствъ“, какъ отзывались о Григоріанскомъ пѣніи современники и люди нѣсколько позднѣйшаго времени; „святой человѣкъ возвелъ ее на духовную высоту

и тому богатству, которое представляетъ собою пѣніе вообще, онъ далъ широкое назначеніе предопредѣленное ему свыше“.

Вліяніе Григоріанскихъ принциповъ на церковное католическое пѣніе прошло сквозь нѣсколько вѣковъ; чуть ли не до конца XV-го столѣтія было оно какъ бы основою церковно-католической музыки. Можно даже сказать, что оно отчасти служило исходнымъ пунктомъ для многихъ музыкальныхъ сочиненій среднихъ вѣковъ: изъ него получали они свои мелодіи, иногда какъ *cantus firmus* для основнаго голоса, иногда какъ мотивъ, иногда заимствуя лишь самый характеръ. Словомъ Григоріанское пѣніе было почвой, на которой отчасти создалась и развивалась католическая церковная музыка, почвой, вскормившей собою классиковъ-композиторовъ прежняго католическаго міра включительно до Палестины.

Системма гаммъ, на которой Григорій основалъ Григоріанское пѣніе, и на которой послѣ смерти самого Григорія зиждилась его школа, есть собственно расширенная Амвросіанско-Греческая системма. Григорій былъ подобно Амвросію Эллинистомъ и потому изъ четырехъ Амвросіанскихъ гаммныхъ порядковъ имъ произведены были совершенно Греческимъ путемъ четыре новыя гаммы; эти четыре новыя гаммы простирались отъ кварты внизъ каждой Амвросіанской гаммы ([1]) до ея квинты и являли собою слѣдовательно новые порядки съ новыми основными тонами и формулами построенія, совершенно такъ, какъ Греческія гаммы. Конечно при этомъ новыхъ гаммъ было въ сущности только три, такъ какъ четвертая совпадала съ одной изъ Амвросіанскихъ, хотя и была производима общимъ съ остальными способомъ. Четыре прежнія гаммы получили названіе Автентическихъ (главныхъ, истинныхъ), четыре-же новыя—названіе Плагальныхъ (производныхъ, заимствованныхъ). Греческія племенныя названія Дорійской, Фригійской, Лидійской и т. д. гаммъ разумѣется уже не могли имѣть смысла; они стерлись еще къ временамъ Амвросія, а при Григоріѣ объ нихъ уже не было и помина (что впрочемъ не помѣшало этимъ названіямъ въ болѣе поздній періодъ развитія искуства опять всплыть наружу подъ вліяніемъ развившагося позднѣе Эллинизма). По этому Григорій назвалъ эти октавные порядки слѣдующимъ образомъ: гамма начинающаяся съ *D* (Автентическая) называлась protus, tonus primus; гамма начинающаяся

([1]) Примѣч. на подобіе греческихъ *Гипер*-Дорійской, *Гипер*-Фригійской и т. д. А. Р.

съ *E* (Автентическая)—Deutrus, tonus secundus; гамма, начинающаяся съ *F*—Tritus, tonus tertius; гамма начинающаяся съ *G*—Tetrardus, tonus quartus; четыре плагальныя произведенныя отъ нихъ (беря отъ каждой Автентической кварту внизъ за основной тонъ) были: гамма отъ *A*—plagis proti; гамма отъ *H*—plagis deutri; отъ *C*—plagis triti; отъ *D*—plagis tetrardi. Послѣдняя то именно и была въ сущности тою лишнею, о которой сказано выше, ибо она являлась повтореніемъ Автентической protus, tonus primus. Иногда всѣ эти восемь гаммъ брались и въ такомъ простомъ порядкѣ: Автентическая *D*, ея Плагальная, и т. д. и назывались Tonus I, Tonus II, и т. д. до Tonus VIII. Если для наглядности мы изобразимъ всѣ Григоріанскія гаммы прямо буквами то получимъ

Tonus primus, protus	*D E F G a h c d*
Plagis proti	*A H C D E F G a*
Tonus secundus, Deutrus	*E F G a h c d e*
Plagis deutri	*H C D E F G a h*
Tonus tertius, Tritus	*F G a h c d e f*
Plagis triti	*C D E F G a h c*
Tonus quartus, Tetrardus	*G a h c d e f g*
Plagis tetrardi	*D E F G a h c d.*

т. е. семь Греческихъ гаммъ, о которыхъ была рѣчь въ очеркѣ исторіи Греческой музыки, и одну совершенно излишнюю по натурѣ вещей (Plagis tetrardi тождественна съ Protus'омъ) и существовавшую очевидно лишь въ интересахъ сохраненія формулы производства плагальныхъ гаммъ.

Третій церковный тонъ, третья Автентическая гамма (начинающаяся съ *F*) въ старомъ церковномъ пѣніи была особенно употребительна. Вскорѣ послѣ Григорія ея немелодическій характеръ, лежащій въ отсутствіи *Si* бемоля, или иначе говоря въ увеличенной квартѣ (*F—h*) четвертой ступени, далъ однако себя почувствовать и въ результатѣ гамма была видоизмѣнена; вмѣсто увеличенной кварты *F—h* явилась чистая *F—b*, при чемъ тонъ *b* получилъ двоякое значеніе или, правильнѣе говоря, производился двоякимъ способомъ: во первыхъ онъ существовалъ какъ наше *h* и назывался *B quadratum* (отсюда ведетъ начало знакъ бекара), и во вторыхъ онъ могъ существовать какъ наше *b*, и назывался тогда *B rotondum* (откуда произошолъ знакъ бемоля); въ обоихъ случаяхъ его считали квартой по отношеніи къ основному тону гаммы *F*.

Григоріанскія гаммы, начинающіяся съ *C* и *A*, по существу дѣла соотвѣтствовали нашимъ *C-dur* и *a—mol*, но въ Григоріанской системмѣ онѣ были плагальными, а не главными, и въ такомъ видѣ просуществовали до XVI-го вѣка, когда Глареанъ призналъ ихъ также главными при чемъ снабдилъ Греческими названіями Іоанійской и Эолійской. Гамма *C—dur* впрочемъ еще ранѣе того за два столѣтія была признана главною Маркеттомъ Падуанскимъ, который внѣ вопроса о томъ Автентическая она или Плагальная, призналъ за нею качество натуральности, и считалъ ее образцомъ, долженствующимъ служить для построенія остальныхъ гаммъ. Исходнымъ пунктомъ этого мнѣнія Маркетта было по его объясненію то, что гамма *C*, хотя бы и Плагальная, есть единственная изъ всѣхъ Григоріанскихъ гаммъ, въ которой само естество природы положило въ основаніе истинную, безукоризненно-математическую точность образованія: въ этой гаммѣ два слѣдующіе одинъ за другимъ тетрахорда *C D E F* и *G a h c* имѣютъ совершенно тождественную формулу построенія, а именно 1, 1, $1/2$. Въ пѣніи мірскомъ, въ народномъ пѣніи, у инструменталистовъ того времени гамма *C* пользовалась большимъ уваженіемъ, но въ мірѣ церковной музыки еще долго послѣ Маркетта карьера ея не могла установиться и она считалась тривіальной и мало соотвѣтствующей требованіямъ церкви. Гамма *A* (позднѣе Эолійская) также у церковниковъ не пользовалась популярностью и до Глареана даже называлась tonus peregrinus, т. е. чужеземной гаммой. Въ старыхъ номерахъ церковнаго пѣнія появляется она рѣдко, чуть ли не въ двухъ только номерахъ: въ псалмѣ «In exita Israel de Aegipto» и въ Антифонѣ «Nos qui vivimus.» (1) Каждому изъ церковныхъ тоновъ Григоріанской системмы тогдашніе писатели приписывали индивидуальное значеніе; каждая гамма являлась по ихъ мнѣнію выразительницей извѣстнаго духовнаго настроенія (на подобіе того, какъ онѣ было у Грековъ), такъ напр. protus'у (гаммѣ *D*) приписывалась способностъ выражать силу и достоинство, Deutrus'у (гаммѣ *E*)—способность давать эффекты исключительнаго блеска, благодаря дѣйствительно чрезвычайно оригинальному расположенію въ ней полутонныхъ ходовъ на первой и пятой ступеняхъ; Tritus'у (гаммѣ *F*) приписывалась должно быть за ее всепревосходящую увеличенную кварту способностъ выражать торжествующую радость, нѣчто побѣдное;

(1) Примѣч. DOMMER. Gesch. d. mus. 33.

Tetrardus (гамма *G*) былъ обиженъ: ему не приписывалось никакого особаго значенія; объяснить это можно тѣмъ, что дѣйствительно эта гамма менѣе другихъ характерна уже по той простой причинѣ, что она очень близка къ натуральной діатонической, отъ которой она отличается лишь отсутствіемъ въ ней *fa* діэза, т. е. повышенія 7-й ступени. Вообще за церковными тонами Григоріанскаго пѣнія нельзя дѣйствительно не признать того же, что признается за греческими гаммами: благодаря разнообразію расположенія на ступеняхъ полутонныхъ ходовъ, гаммы эти конечно имѣли за собой каждая свои характерныя черты въ гораздо большей степени чѣмъ наши одиннадцать мажорныхъ или одиннадцать минорныхъ гаммъ созданныхъ по точной формулѣ двѣнадцатой мажорной, или двѣнадцатой минорной гаммы. Значеніе Григоріанскихъ гаммъ для композиціи также было иное чѣмъ то значеніе, которое имѣютъ наши гаммы, благодаря тому что въ каждой Григоріанской гаммѣ—будь она Автентическая или Плагальная—въ основаніи лежали характерныя черты расположенія полутонныхъ ходовъ; черты эти были разумѣется формулами, обусловливавшими веденіе мелодіи въ композиціи, а затѣмъ и гармонизаціи мелодіи. Каждому церковному тону Григоріанскаго пѣнія присвоенъ былъ особенный способъ сопоставленія тоновъ и ихъ комбинированья, вытекающій изъ его вида, изъ характерной послѣдовательности интерваловъ по ступенямъ гаммы—фактъ возможный конечно лишь при условіи существованія гаммъ какъ Греческія или Григоріанскія.

Способъ нотированія, принятый Григоріемъ, назывался Невматическимъ, а самые знаки нотированія—Невмами (¹); назывался онъ также и Nota Romana, и былъ первымъ по времени христіанскимъ нотнымъ шрифтомъ, параллельнымъ по его значенію и нѣсколько схожимъ по его способу изложенія съ восточными крюками. Невмы-то именно при посредствѣ различныхъ видоизмѣненій, хотя, конечно отдаленно, но послужили исходнымъ пунктомъ будущимъ хоральнымъ нотамъ и позднѣйшей мензуральной системмѣ. Нельзя сказать съ которыхъ именно поръ существовалъ невматическій способъ нотированія въ западной церковной музыкѣ; но вѣрно то, что онъ имѣлъ уже мѣсто за долго до Григорія, и послѣдній, создавая новую системму церковнаго

(¹) Примѣч. отъ Neuma, pneuma—дыханіе.

пѣнія, собирая свой Антифонаръ, лишь принялъ готовый къ его времени Невматическій способъ нотированія, а не создавалъ его вновь. Конечно при этомъ Невмы, пройдя сквозь редакцію Григорія, получили нѣкоторыя измѣненія въ смыслѣ упрощенія самыхъ знаковъ, и держался невматическій шрифтъ въ области церковной католической музыки очень долго послѣ Григорія, правда все видоизмѣняясь и упрощаясь. Какъ шрифтъ Невмы не имѣли ничего общаго съ довольно неуклюжей дохристіанской Семейографіей; знаки Невмъ состояли изъ штриховъ, крюковъ, точекъ и пр. и въ основаніи ихъ лежали грамматическія ударенія языка того времени Accentus, Gravis, Circumflex. Знаки Невмъ не обозначали собственно самыхъ тоновъ подобно напр. нотамъ нашего времени, а только взаимное отношеніе тоновъ, т. е. поднятіе, склоненіе голоса поющаго, переломъ и выдерживанье его; иногда одинъ знакъ, одна Невма изображала собою цѣлую каденцу, цѣлую фіоритуру, какъ напр. та, которая имѣлась какъ было указано выше на послѣднемъ *a* въ Григоріанскомъ праздничномъ Hallelujа. Продолжительности тоновъ въ нашемъ смыслѣ слова Невмы не обозначали, да оно собственно было и не особенно важно въ виду однообразія продолжительности отдѣльныхъ тоновъ церковной мелодіи того времени. Съ начала основанія Григоріемъ его системмы церковнаго пѣнія и до девятаго, даже до десятаго вѣка, Невмы писались прямо подъ текстомъ безъ всякихъ линій; такого рода шрифтъ имѣлъ въ себѣ очень важныя неудобства, которыя и дали себя почувствовать уже вскорѣ послѣ смерти Григорія; будучи писаны безъ линій, не опредѣляя собою самыхъ тоновъ, а лишь уясняя поднятія и склоненія голоса, Невмы давали порою не вполнѣ вѣрное, или лучше сказать не вполнѣ легкопонятное изображеніе мелодіи—причина, послужившая новодомъ къ различному пониманію однѣхъ и тѣхъ же мелодій. Впослѣдствіе это разное истолкованіе однѣхъ и тѣхъ же мелодій Антифонара породило много отдѣльныхъ толкованій, отдѣльныхъ школъ пѣнія, понимавшихъ дѣло на столько различно, что тамъ, гдѣ одинъ знатокъ дѣла предписывалъ пѣть терцу, другой находилъ правильнымъ предписывать кварту и т. д. Одинъ изъ писателей XII-го вѣка, Іоаннъ Коттоній, говоритъ, что если одинъ пѣвецъ, беря въ извѣстномъ мѣстѣ мелодіи напр. терцу, опирался на мнѣніе обучавшаго его церковному пѣнію магистра Трудо, то другой говорилъ, что маэстро Альбинъ училъ его понимать тутъ кварту, а тре-

тій, что его учитель, Соломонъ всегда рекомендовалъ тутъ еще что нибудь иное. Такъ что въ результатѣ стало существовать столько различныхъ толкованій нѣкоторыхъ наименѣе установившихся, наименѣе ясныхъ поэтому невматическихъ знаковъ, сколько было школъ пѣнія и всѣхъ этихъ магистровъ Трудо, маэстровъ Альбиновъ и пр. Пѣвецъ вообще говоря не зналъ по Невмамъ, съ какого именно тона онъ долженъ начать мелодію, хотя всѣ уклоненія мелодіи и могли быть ему ясны, если онъ былъ достаточно опытенъ въ чтеніи Невмъ; только въ исключительныхъ случаяхъ было ему объяснено начало мелодіи и уже по этому началу онъ имѣлъ отправляться дальше, при чемъ единственной гарантіей вѣрности исполненія мелодіи былъ личный инстинктъ поющаго и личное пониманіе дѣла. Нѣкоторое облегченіе исполненія Григоріанскихъ мелодій произошло отъ введенія въ употребленіе буквъ α ε ι ο υ Η η ω, какъ обозначеній восьми Григоріанскихъ гаммъ, причемъ первая буква обозначала protus и т. д. это уже было какъ бы нѣкоторымъ ключемъ къ исполненію мелодій, ключемъ для прочтенія невматическаго изложенія ихъ. Существовала еще другая системма буквъ, изобрѣтенная пѣвцомъ Романомъ (въ концѣ VIII-го вѣка) для приданія исполненію Григоріанскихъ мелодій большей истинности выраженія; буквы Романа означали главнымъ образомъ большее или меньшее напряженіе тона при исполненіи, т. е. играли роль нашихъ нюансивныхъ обозначеній. Затѣмъ явилось на свѣтъ то, что дало начало нашимъ нотнымъ линіямъ и ключамъ. Изъ желанія-ли придать знакамъ невматическаго шрифта большую каллиграфическую правильность, или вслѣдствіе иныхъ соображеній, но начали проводить подъ текстомъ надъ нотными знаками одну линію; потомъ линію эту стали понимать исключительно какъ мѣсто-нахожденія знака изображавшаго малое баловое *fa*, такъ что линія эта стала играть роль какъ бы ключа *F*. Благодаря этой линіи во всякомъ случаѣ три знака получили полную опредѣленность: знаки на линіи, подъ линіей, надъ линіей. Вскорѣ явилась и вторая линія, и тотчасъ на ряду съ первой получила полное право гражданственности: она обозначала собою тонъ *c*, слѣдовательно замѣнила опять таки какъ бы ключъ *C*. Эти линіи *F* и *C* выводились для большей ясности красками: *F*—красною краской, *C*— зеленою краской, или желтой; между ними такимъ образомъ помѣщались тоны *g*, *a*, *b*, для которыхъ вслѣдъ

за изобрѣтеніемъ второй линіи явилась на свѣтъ божій третья, черная линія, проводимая по началу точками, а потомъ штрихомъ. Такъ-то медленно выработывалось то, что въ видѣ системмы нотныхъ линеекъ кажется въ наше время столь простымъ и естественнымъ какъ способъ обозначенія мѣстонахожденія тоновъ въ области системмы! Эти три линіи уже значительно усовершенствовали дѣло, снабдивъ систему тогдашняго нотированія тѣмъ, чего ей недостовало: возможностью видѣть въ знакахъ нѣчто болѣе точное, ясное и опредѣленное.

Что касается нотной номенклатуры, то современи Григорія номенклатура тоновъ составлявшихъ пѣвческій общій діапозонъ, была весьма легка и удобопонятна такъ какъ она состояла изъ буквъ латинской азбуки; для самой нижней октавы, употреблявшейся въ пѣніи и называвшейся Graves, употреблялись быквы *A B C D E F G*; для слѣдующей октавы (Acutae)—малыя буквы *a b c d e f g*; для остальныхъ нотъ которыхъ было уже только пять (Superacutae)—малыя буквы удвоенныя: *aa*, *bb*, *cc*, *dd*, *ee*. Четыре послѣднія изъ этихъ пяти нотъ вошли въ употребленіе въ церковномъ пѣніи много позднѣе Григорія, примѣрно къ X-му вѣку. Послѣднія пять нотъ, обозначавшіяся двойными малыми буквами, такъ и назывались Geminatae, т. е. удвоенныя. Когда впослѣдствіе вмѣсто тона *A* (*la* тонъ *C* (*do*) сталъ считаться основаніемъ, началомъ октавы, буквы въ ихъ алфавитномъ порядкѣ потеряли прежнее свое значеніе, ибо порядокъ октавы сталъ не соотвѣтствовать алфавитному порядку, но способъ именно такой номенклатуры все таки остался; все же онъ былъ очень удобенъ; такъ какъ тонъ *B* имѣлся еще прежде того въ двухъ видахъ, какъ было сказано выше, а именно въ видѣ *B* rotondum (*si* бемоль и *B* quadratum (*si*), то теперь явилась еще одна лишняя большая буква алфавита, *H*, которая и сдѣлалась названіемъ тона *B* quadratum (за *B* rotondum осталась буква *B*). Такимъ образомъ окончательно сложилась та номенклатура, которою напр. нѣмцы и отчасти русскіе пользуются до сихъ поръ, т. е. *C D E F G A* и затѣмъ или *B* (*si* бемоль) или *H* (*si*).

Вообще говоря Григорій, основавъ новую школу пѣнія, создавъ новую систему церковной музыки, воспользовавшись готовымъ матеріаломъ греческихъ гаммъ, возвелъ искусство на ту высоту, на которой оно далеко не стояло до него, въ первые вѣка христіанства.

Создавъ такъ сказать цѣлую науку церковнаго пѣнія, церковной музыки, и самымъ служителямъ искуства Григорій придалъ такое значеніе, какого они не могли имѣть прежде. Но за то и отъ пѣвцовъ, исполнителей Григоріанскаго пѣнія, требовалось значительно большее количество музыкальныхъ свѣдѣній чѣмъ отъ прежнихъ пѣвцовъ; они должны были имѣть какъ бы то ни было подробныя знанія созданной Григоріемъ науки церковной музыки, массу свѣдѣній, касавшихся чтенія Невматическихъ и другихъ знаковъ, а это было потруднѣе чѣмъ умѣть хорошо читать ноты нашего времени. До Григорія существовали впрочемъ также пѣвческія школы, такъ что и на этотъ счетъ почва для преобразованій была готова; Папа Сильвестръ (314—335 г.) основалъ пѣвческую школу; Папа Иларій (461—467 г.) основалъ клерикальное хоровое общество, хоръ котораго пѣлъ не только въ церквахъ и монастыряхъ но даже на улицахъ передъ домами. Но конечно значеніе всѣхъ этихъ пѣвческихъ учрежденій далеко не было такимъ, какое имѣли пѣвцы со времени Григорія. До Григорія пѣвческія школы имѣли сравнительно очень мелкій кругъ дѣятельности, со времени же преобразованій Григорія ихъ дѣятельность стала весьма завидною. Понятно, что во всемъ этомъ, во всѣхъ преобразованіяхъ, разрѣшеніяхъ различныхъ возникавшихъ вопросовъ, Римъ игралъ роль какъ бы музыкальнаго центра, и особеннымъ почетомъ и уваженіемъ пользовались римскіе пѣвцы и римскія школы. Григорій трудился не только надъ теоретическимъ отдѣломъ музыки, но прилагалъ не мало усилій и къ тому, чтобъ отдѣлъ практическій, самая наука пѣнія шла бы также по возможности быстрыми шагами впередъ; онъ понималъ очень хорошо, что безъ этого все имъ созданное въ области теоріи рискуетъ остаться мертвою буквой. Въ Римѣ основалъ онъ большую пѣвческую школу, въ которой мальчики обучались вокальному дѣлу и чтенію невматическихъ знаковъ. Лично самъ присутствовалъ онъ при музыкальныхъ занятіяхъ въ этой школѣ: его pueri simphoniaci составляли для него нѣчто столь важное, что онъ прилагалъ всѣ старанія къ постановкѣ дѣла обученія ихъ на надлежащую почву. Благодаря всему этому Григоріанское пѣніе распространялось изъ Рима по всей католической Европѣ. Римскіе пѣвцы появляются съ начала семисотыхъ годовъ уже не только въ Галліи, но даже въ Британіи; въ послѣдней они пользуются особеннымъ почетомъ. Въ 752-мъ году Папа Стефанъ II

посылаетъ уже отъ себя двѣнадцать пѣвцовъ (какъ бы двѣнадцать апостоловъ) въ Парижъ, гдѣ эти пѣвцы дѣлаются положительными насадителями Григоріанскаго пѣнія. Въ Германіи, гдѣ въ это же время Григоріанское пѣніе было распространено до нѣкоторой степени усиліями Бонифація, были основаны нѣсколько пѣвческихъ школъ по епископствамъ и монастырямъ. Въ 744-мъ году въ Фульдѣ, гдѣ жилъ одинъ изъ очень видныхъ представителей тогдашней музыкальной науки Грабанъ, была основана пѣвческая школа, въ которой именно Грабанъ и былъ преподавателемъ. Затѣмъ были основаны школы въ Вюрцбургѣ, Эйхштадтѣ. Монастыри Сентъ-Галлена и Рейхнау вскорѣ также пріобрѣли значеніе своими пѣвческими школами. Весьма естественно, что въ этой сферѣ горячей пропаганды Григоріанскаго пѣнія римскіе апостолы не всегда имѣли возможность сознавать, что труды ихъ будутъ увѣнчаны полнымъ успѣхомъ; случалось и такъ, что пока живъ былъ самъ пропагандистъ, въ мѣстѣ его жительства раздавалось Григоріанское пѣніе, а послѣ его смерти пѣніе это вытѣснялось или видоизмѣнялось, подчиняясь давленію національныхъ элементовъ, школа основанная апостоломъ приходила въ упадокъ и Франкскіе или Германскіе пѣвцы, уже обученные было Григоріанскимъ тонкостямъ, возвращались къ первобытному состоянію и начинали пѣть по прежнему; но такого рода явленія неудавшейся Григоріанской пропаганды все же были исключеніями. Іоаннъ діаконъ, біографъ Григорія, утверждаетъ, что между народами Европы Аллеманны и Галлы менѣе другихъ обладали способностью воспріимчивости относительно Григоріанскаго пѣнія; выходитъ нѣкоторымъ образомъ, что въ старинныя времена положеніе дѣла было обратно противуположно теперешнему; такъ какъ къ нашему-то времени именно „Аллеманны съ Галлами“ успѣли выдвинуть въ области музыки наибольшее количество великихъ именъ и великихъ произведеній.

Сильнаго покровителя нашло себѣ искусство въ лицѣ Карла Великаго. По его повѣленію собраны были Эйгардомъ пѣснопѣнія древнихъ бардовъ; по его же иниціативѣ основана была пѣвческая школа; школа эта получила названіе придворной и даже иногда пѣніе въ ней происходило подъ личнымъ управленіемъ самаго Карла. Чтобы предоставить наибольшую возможность развитія искуству и въ особенности Григоріанскому пѣнію, Карлъ выписывалъ пѣвцовъ изъ Рима,

окружалъ ихъ почетомъ и уваженіемъ, и при ихъ пособничествѣ основалъ школы въ Мецѣ и Суассонѣ. Справедливость требуетъ однако сказать, что бывали и такіе случаи, когда всѣ подобныя усилія наталкивались на непреоборимыя препятствія, крывшіяся въ личностяхъ самихъ Римскихъ пѣвцовъ. Случалось, что въ числѣ выписанныхъ Римскихъ пѣвцовъ-апостоловъ бывали такіе, которые съ удивительнымъ фанатизмомъ и ненавистничествомъ относились ко всему не-Римскому. Такъ напр. былъ слѣдующій случай: Папа Адріанъ I послалъ изъ Рима двѣнадцать пѣвцовъ, давъ имъ инструкціи по части распространенія въ чужеземныхъ государствахъ Григоріанскаго пѣнія. И вотъ двѣнадцать апостоловъ пѣнія при выѣздѣ изъ вѣчнаго города дали другъ другу клятву въ томъ, что въ интересахъ священной чистоты Римскаго искусства они не только не обучатъ Франковъ и Аллеманновъ истинному пѣнію, но напротивъ того употреблять всѣ усилія къ тому, чтобъ сбить тамошнихъ пѣвцовъ съ истиннаго пути, буде они на немъ находятся. Конечно подобный случай можетъ являться не иначе какъ исключеніемъ и даже можетъ быть чуть не единственнымъ въ своемъ родѣ, но все же онъ характеренъ, ибо рисуетъ черты тупаго, фанатическаго отношенія къ дѣлу, которымъ могли отличаться иногда сами Римскіе апостолы Григоріанства. Въ 790 году Адріанъ вновь послалъ къ Карлу двухъ пѣвцовъ, вручивъ каждому точный списокъ съ Григоріанскаго Антифонара; пѣвцы эти были Романъ, о которомъ упомянуто было выше, и Петръ. Послѣдній поселился въ Мецѣ, а первый заболѣлъ на пути, близь Сентъ Галлена, и выздоровѣвъ не отправился дальше, а въ самомъ Сентъ-Галленѣ основалъ пѣвческую школу пріобрѣтшую впослѣдствіе большую извѣстность ([1]). Наиболѣе знаменитые учителя Сентъ-Галленской школы какъ Марцеллъ, Тутило, Соломонъ, Ратпертъ, позднѣйшіе: Эксгардъ, Лабео и др. пользовались извѣстностью не только какъ учителя, но и какъ пѣвцы и даже композиторы. Чуть ли не наибольшею славою изъ всѣхъ пользовался ученикъ Марцелла Ноткеръ Бальбулусъ (Balbulus—косноязычный), котораго извѣстность какъ композитора, ученаго, даже поэта и притомъ человѣка высоко-добродѣтельной жизни, была далеко распространена въ IX-мъ столѣтіи. Родился Бальбулусъ въ концѣ первой половины

---

(1) Примѣч. Весьма возможно что именно этимъ путемъ попалъ въ Сентъ-Галленъ знаменитый списокъ съ Антифонара, о которомъ было говорено выше. *А. Р.*

IX вѣка, а умеръ въ 912-мъ году; особенно сохранились въ памяти людей того времени церковныя пѣсни его, сочиненныя до нѣкоторой степени въ народномъ духѣ — фактъ, который нельзя не отмѣтить именно потому, что народность, проникшая такимъ образомъ хотя отчасти въ область церковнаго пѣнія, есть нѣчто почти невѣроятное для того времени, о которомъ идетъ рѣчь, времени величайшаго торжества Григоріанства въ церковномъ пѣніи.

Изъ всего сказаннаго выше слѣдуетъ, что искуство пѣнія въ христіанскомъ мірѣ родиной своею имѣло церковь; церковь же была и его ревностной распространительницею. Основаніемъ его былъ Cantus firmus Григорія, а главнымъ пунктомъ откуда постоянно получался притокъ новыхъ силъ развитія, былъ Римъ. Послѣднее не исключало впрочемъ важности заслугъ и значенія другихъ музыкальныхъ центровъ. Подобно тому, какъ въ болѣе поздній періодъ времени великій мыслитель, Лютеръ, относился къ музыкѣ какъ къ одной изъ самоважнѣйшихъ послѣ теологіи отраслей человѣческаго знанія, такъ точно и въ періодъ Григоріанства роль музыкальнаго искуства была весьма важна. По мнѣнію Лютера „преподователь школы обязанъ знать искуство пѣнія; иначе я не признаю его!“ Такъ-же относились къ дѣлу и представители Григоріанства. По тогдашнему взгляду знаніе церковной музыки было необходимо даже теологу, не только школьному учителю. Наука тогдашней музыки была трудна; не годъ и не два-три года, а быть можетъ добрый десятокъ лѣтъ жизни надо было потратить на то, чтобъ умѣть пѣть a prima vista Григоріанскія мелодіи, изложенныя Невмами, и на то, чтобъ вообще знать хорошо дѣло тогдашняго церковнаго пѣнія и церковной композиціи. И люди тратили годы на обученіе искуству, на изученіе всѣхъ тонкостей Григоріанскихъ принциповъ, и тратя эти годы, учась искуству сами, вели и искуство впередъ и впередъ, незамѣчая этого. Нельзя впрочемъ при этомъ не сказать того, что какъ ни трудна были Григоріанская системма съ ея Невмами и подробностями Антифонара, все же она была легче изучаема и удобнѣе постигаема чѣмъ Греческая наука музыки. Въ этомъ то отношеніи и велика заслуга Григорія. Воспользовавшись всѣмъ матеріаломъ, какой продуцировало до него искуство Грековъ, Евреевъ и Христіанъ первыхъ вѣковъ, онъ изъ этого матеріала создалъ возможность будущаго музыкальнаго знанія, уже чуждаго такихъ элементовъ какъ Греческіе

тетрахорды хроматическій и энгармоническій, какъ тонкости четверти тоннаго дѣленія и т. п. Тонкости канонниковъ, этихъ математиковъ-музыкантовъ, уже болѣе не могли имѣть мѣста; номенклатура съ появленіемъ алфавитнаго названія нотъ упростилась болѣе чего нельзя; съ появленіемъ линій народились зачатки упрощенія и самого нотированія; словомъ благодаря дѣятельности Григорія христіанское музыкальное искуство вышло на широкій путь развитія и получило истинную возможность постояннаго движенія впередъ по этому пути.

III.

ГУКБАЛЬДЪ И ГВИДО АРЕТИНСКІЙ.

Первыя попытки многоголосія.—Гукбальдъ.—Гукбальдовскій шрифтъ и линейная системма.—Возстановленіе названій Греческихъ гаммъ.—Organum и Discantus.—Основанія первыхъ попытокъ многоголосія и ихъ отношеніе къ Григоріанскимъ мелодіямъ.—Гвидо Аретинскій.—Линейная системма Гвидо.—Системма Сольмизаціи.—Передвижный Гексахордъ и Гвидонійскіе слоги.—Діафонія и гармонія во времена Гвидо и ближайшихъ его послѣдователей.

Амвросіанское пѣніе, существовало въ видѣ пѣнія одноголоснаго, или въ видѣ октавнаго удвоенія, что по существу дѣла равнозначуще унисону; Григоріанское Cantus planus было также пѣніемъ унисоннымъ. Когда начались первыя попытки созданія многоголоснаго пѣнія сказать утвердительно нельзя; но самымъ вѣроятнымъ будетъ такое предположеніе: прежде чѣмъ сдѣлаться многоголоснымъ въ нашемъ смыслѣ слова пѣніе должно было существовать въ видѣ унисона, голоса котораго, изрѣдка расходясь изъ унисоннаго созвучія, образовывали другіе консонансы, служившіе по началу не болѣе какъ элементомъ разнообразящимъ довольно монотонное по натурѣ вещей унисонное пѣніе; кто былъ первымъ, продуцировавшимъ этотъ видъ зачатковъ многоголосія,

сказать не возможно, но древнѣйшіе примѣры такого рода, а также и примѣры болѣе подходящаго къ нашему вгляду многоголосія, находимъ мы въ трактатѣ Гукбальда „Musica Enchiardis". Гукбальда по этому можно было бы считать первымъ изобрѣтателемъ этаго новаго вида пѣнія, отцемъ многоголосія и слѣдовательно гармоніи, еслибъ самъ Гукбальдъ, давая образчики многоголосія, трактуя о нихъ, не относился къ многоголосному пѣнію какъ къ дѣлу, уже до него извѣстному. Слѣдовательно остается предположить, что извѣстнаго рода попытки и стремленія вывести пѣніе за предѣлы тѣсныхъ рамокъ унисона имѣли мѣсто и до Гукбальда. Существуетъ даже преданіе о томъ, будто бы Дустанъ, Архіепископъ Кентербюрійскій, и былъ именно первымъ изобрѣтателемъ гармоніи: но опять таки къ преданію этому нельзя относиться какъ къ неоспоримой истиннѣ, такъ какъ оно не подтверждается никакими непреложными данными; да главное оно уже потому самому не имѣетъ значенія, что Дустанъ былъ почти современникомъ Гукбальда, и даже захватилъ своей жизнедѣятельностью немного позднѣйшіе годы чѣмъ періодъ жизнедѣятельности Гукбальда ([1]), слѣдовательно если Дустанъ и былъ изобрѣтателемъ, то не первымъ, а быть можетъ онъ только самостоятельно культивировалъ то, что отчасти до него сдѣлалось уже извѣстнымъ.

Гукбальдъ (Ubaldus, monachus Elnonensis) жилъ отъ 840 г. до 930 г.; онъ былъ ученый Бенедиктинецъ-монахъ изъ монастыря St. Amand sur l'Elnon, приверженецъ всего Греческаго, ярый эллинистъ, въ особенности преклонявшійся передъ Греческимъ музыкальнымъ искуствомъ. Подобно Греческимъ философамъ-музыкантамъ онъ признавалъ за консонансы: унисонъ, кварту, квинту и октаву; подобно Греческимъ же ученымъ онъ считалъ кварту интерваломъ первой важности, дающимъ основаніе, исходный пунктъ весьма многому въ музыкѣ. Его діатоническая гамма, служившая для него какъ бы нормальнымъ строемъ органа, была построена на основаніи принциповъ Пиѳагорейцевъ. Изобрѣтенный имъ нотный шрифтъ, знаки котораго состояли изъ различныхъ видоизмѣненій и преобразованій буквы *F*, не имѣлъ подобно Греческому нотному шрифту никакихъ линій и прямо подписывался подъ текстомъ. Этотъ изобрѣтенный имъ шрифтъ былъ правда

(1) Примѣч. Дустанъ жилъ 900—988 г. *А. Р.*

не изъ легкихъ для чтенія, но все же онъ былъ удобнѣе и проще невматическаго; конечно и онъ былъ не чуждъ извѣстнаго рода недостатковъ, но Гукбальдъ недостатки эти подмѣчалъ и стремился къ устраненію ихъ. Такъ напр. онъ построилъ именно ради устраненія подобнаго неудобства цѣлую линейную систему, въ промежуткахъ которой и разставлялъ слоги текста на основаніи изгибовъ мелодіи ими изображаемой, слѣдовательно на основанія поднятія и наденія ея; посредствомъ буквъ T и S (Tonus и Semitonium), присоединенныхъ къ системмѣ, Гукбальдъ разъяснялъ, что именно должна была содержать ступень отъ одного промежутка до другаго: тонъ или полутонъ; чтобы опредѣлить гамму въ которой шла мелодія, присоединилъ Гукбальдъ къ своей системмѣ и указаннымъ выше слогамъ еще знаки какъ-бы замѣнявшіе ключи.

Конечно все это было очень сложно и слишкомъ громоздко, но все же съ своими линіями, знаками-ключами и пр. Гукбальдъ былъ значительно ближе къ настоящему дѣлу, чѣмъ люди работавшіе надъ Невмами и чѣмъ другіе изобрѣтатели, до него трудившіеся надъ изобрѣтеніемъ, того или инаго способа ното-писанія. Во всякомъ случаѣ въ способѣ нотированія принятомъ Гукбальдомъ есть уже точность, ясная опредѣленность въ изображеніи мелодіи и вообще голосовыхъ уклоненій, которыхъ поневолѣ былъ лишенъ невматическій шрифтъ; вмѣстѣ съ этою точностію явилась и возможность перваго, простѣйшаго многоголосія, которое конечно при условіи невматическаго нотописанія являлось трудностью непреоборимою. Всѣхъ линій въ Гукбальдовской системмѣ было до пятнадцати, значитъ чтеніе мелодіи было и при этомъ условіи не легкимъ дѣломъ; но все же прочитывать музыкальныя фразы очевидно стало легче, и во всякомъ случаѣ читались онѣ болѣе навѣрняка чѣмъ по Невмамъ.

Въ виду тѣхъ симпатій, которыя питалъ Гукбальдъ ко всему Греческому, при немъ начали возстановляться Греческія названія гаммъ; по крайней мѣрѣ онъ стремился именно ихъ примѣнить къ Григоріанскимъ гаммамъ — фактъ до него не имѣвшій мѣста. Странно только одно: будучи ярымъ эллинистомъ, Гукбальдъ однако слегка запутался въ Греческихъ названіяхъ, и примѣнилъ ихъ къ гаммамъ Григоріанскаго пѣнія не вполнѣ такъ, какъ бы оно надлежало, принимая въ расчетъ тоники этихъ гаммъ; такъ гамма *D* называлась у него не

Фригійской какъ это было у Грековъ, а Дорійской; тоже отчасти случилось и съ другими гаммами. Не смотря на эту неправильность примѣненія Греческихъ названій, самое возстановленіе названій имѣло довольно важное значеніе: до Гукбальда въ качествѣ Tonus primus фигурировала то гамма *D*, что собственно и было правильно, то ея плагальная гамма *A*, благодаря тому что именно отъ тона *A*, какъ было указано выше, начинался счетъ октавы gravis; послѣ же Гукбальда установились за каждой гаммой названія, которыя и понимались всѣми одинаково, хотя они и не соотвѣтствовали Греческому способу обозначенія гаммъ: Тонъ *D* былъ названъ Дорійскимъ, тонъ *E*—Фригійскимъ, тонъ *F*—Лидійскимъ, тонъ *G*—Миксолидійскимъ; плагальныя гаммы у Гукбальда обозначались какъ у Грековъ частицею «Гипо»: такимъ образомъ: тонъ *A* былъ названъ Гиподорійскій, тонъ *H*—Гипофригійскимъ, тонъ *C* — Гиполидійскимъ. Плагальный тонъ отъ *G* (та лишняя гамма, которая совпадала съ protus'омъ) не носилъ у Гукбальда никакого названія, и считался излишнимъ, что и было совершенно справедливо. Такимъ образомъ установились вновь семь Греческихъ гаммъ съ Греческими же, хотя и перепутанными названіями (¹). Изъ всего вышесказаннаго между прочимъ видно и то, что мнѣніе нѣкоторыхъ писателей, будто Глареанъ (въ XVI-мъ вѣкѣ) былъ первымъ вызвавшимъ къ жизни Греческія названія гаммъ и первымъ спутавшимъ эти названія, есть мнѣніе ошибочное: и вызвалъ ихъ къ жизни, и перепуталъ слегка Гукбальдъ еще въ концѣ IX-го вѣка, а сто лѣтъ позднѣе такъ же охотно имъ слѣдовалъ Гвидо Аретинскій, снабдившій Греческимъ названіемъ даже излишнюю гамму, оставленную Гукбальдомъ безъ названія, и назвавшій ее нѣсколько фантастически-греческимъ именемъ Гипомиксолидійской.

Первыя попытки многоголосія находимъ мы у Гукбальда подъ названіемъ *Simphonia* (созвучіе) и *Diaphonia* (сравнительная разница голосовъ), обратившіяся за тѣмъ въ *Organum* и *Discantus* (сокращенное *diversus cantus*). Попытки эти были двухъ родовъ. Первый видъ (organum) являлъ собою нѣчто для нашего времени невозможное: это было движеніе голосовъ въ консонирующихъ интервалахъ, т. е.

(¹) Примѣч. Въ настоящемъ случаѣ выраженіе *Тонъ* не надо понимать въ буквальномъ смыслѣ тона; *Тонъ* обозначаетъ здѣсь *Церковный тонъ*, т. е. Григоріанскую гамму, такъ что напр. Тонъ *D* значитъ гамма начинающаяся съ *D*, protus, tonus primus. *А. Р*

въ видѣ непрерывныхъ параллельныхъ квартъ, квинтъ, или октавъ; самая мелодія Григоріанскаго пѣнія ставилась въ нижнемъ голосѣ, такъ что басъ изображалъ собою самый cantus firmus, а надъ этимъ бассомъ былъ располагаемъ другой голосъ, дѣлавшій параллельные ходы въ консонирующемъ интервалѣ (по тогдашнему понятію: или въ квартѣ, или въ квинтѣ); если organum предполагалось имѣть трехголосымъ, то выше строилась опять мелодія Григоріанскаго пѣнія (въ октаву съ бассомъ); при четырехъ-голосомъ organum удваивался еще тотъ голосъ, который дѣлалъ первый organum съ бассомъ. Выходилъ изъ этого слѣдовательно или рядъ параллельныхъ квартъ въ два голоса, или рядъ таковыхъ же квартъ удвоенныхъ и сдѣланныхъ четырехъ голосно, при чемъ получались конечно и параллельныя квинты. Для нашего времени подобный видъ созвучія выглядѣлъ бы невѣроятнымъ не только по его незатѣйливости, но и по самому качеству такого матеріала какъ параллельныя кварты и квинты, но для времени Гукбальда и подобный organum долженъ былъ казаться необычайнымъ; по крайней мѣрѣ самъ Гукбальдъ относился къ нему какъ къ „прекрасному созвучію голосовъ“. Существовало мнѣніе въ новѣйшее время, будто голоса Гукбальдовскаго organum не исполнялись одновременно, а пѣлись Антифоннымъ способомъ, очередуя мелодію cantus firmus'а съ ея параллельнымъ квартнымъ, или квинтнымъ спутникомъ; но мнѣніе это есть неудачная натяжка, клонившаяся собственно къ тому, чтобъ доказать невозможность параллельныхъ квартъ и квинтъ даже во времена Гукбальда. Способъ чтенія Гукбальдовскаго organum совершенно уясненъ и нигдѣ нельзя найдти подтвержденіе тому, чтобы тутъ причемъ нибудь былъ Антифонный методъ выполненія organum. И главное: какая рѣчь могла бы быть объ самомъ названіи organum, объ этой „Simphonia, еслибъ голоса organum исполнялись антифонно, а не въ видѣ созвучія, одновременно? Подобный видъ многоголосія находитъ себѣ напротивъ вполнѣ естественное разъясненіе для того времени, о которомъ идетъ рѣчь. Конечно въ наше время даже мальчику, занимающемуся музыкою и знакомому лишь съ азбукой гармоніи, не прійдетъ въ голову возможность гармоническаго сочетанія въ родѣ Гукбальдовскаго organum—до такой степени противенъ требованіямъ *нашего* слуха рядъ параллельныхъ квинтъ или двухголосіе изъ параллельныхъ квартъ; но въ IX-мъ вѣкѣ положеніе дѣла было иное. Во первыхъ

дознанная красота и непреложность Григоріанскаго cantus firmus'а; во вторыхъ установившееся вѣками мнѣніе о достоинствахъ кварты какъ консонанса; въ третьихъ положительное непризнаніе терцы за интерваллъ пригодный для созвучія. Что же послѣ этого удивительнаго въ томъ, что первыя попытки многоголосія оказались именно въ видѣ Гукбальдовскаго organum? Стоитъ только принять въ соображеніе все это, и сверхъ того, что даже въ наше время можно иногда слышать напр. въ православныхъ церквахъ небогатаго провинціальнаго города дьячковъ, поющихъ на клиросѣ въ два голоса параллельныя квинты — и organum Гукбальда, совершенная вѣроятность его происхожденія и существованія въ томъ видѣ, какъ это выяснено выше, дѣлаются очевидными. Еще одно доказательство, что кварты и квинты Гукбальда существовали не только для глаза, но и исполнялись отнюдь не антифоннымъ способомъ а въ видѣ созвучія, состоитъ въ слѣдующемъ: въ то время, о которомъ идетъ рѣчь, существовало выраженіе diatesseronare (у французовъ— quintoyer), употреблявшееся по отношеніи къ пѣнію; Діатессеронъ есть греческая кварта; что же могло обозначать это выраженіе, если не исполненіе вторымъ голосомъ параллельныхъ квартъ къ первому, и какъ иначе можно перевести на русскій языкъ слово quintoyer, если не словомъ „квинтовать"?

Organum (simphonia), какъ видъ многоголосія являетъ собою образчикъ отсутствія самостоятельности голосовъ по отношеніи къ бассу: голоса эти буквально слѣдовали cantus firmus'у, отъ котораго всецѣло зависѣло ихъ движеніе. Слѣдовательно роль верхнихъ голосовъ была таже что въ Греціи, съ тою разницею, что изъ октавы голоса эти обратились въ кварту и квинту. Нѣчто совершенно иное, и болѣе близкое къ нашимъ взглядамъ, представляла собою Diaphonia; въ этомъ видѣ многоголосія верхній голосъ получаетъ уже какъ бы нѣкотораго рода самостоятельность; онъ не движется постоянно параллельно съ бассомъ, а напротивъ того то сходится съ нимъ въ унисонъ, то, расходясь, образуетъ разные по отношеніи къ бассу интерваллы, разные, понимая это не въ видѣ только кварты и квинты, но даже въ видѣ терцы, сексты и секунды, послѣ которой является опять унисонъ. Во всемъ этомъ видна уже болѣе широкая задача чѣмъ въ organum, и въ этомъ нельзя уже не признать зачатковъ будущей гармоніи. Конечно кварта и въ Діафоніи играетъ видную роль: къ ней особен-

но охотно стремится верхній голосъ; бассъ, въ то время, когда верхній голосъ становится самостоятельнымъ и не дѣлаетъ ему organum, когда такъ сказать кончается „квинтованіе“ или „квартованіе“, остается неподвижнымъ, обращается въ то, что мы, понимаемъ подъ названіемъ органнаго пункта. Съ этимъ то органнымъ пунктомъ верхній голосъ и дѣлаетъ свободные интервалы, двигаясь самостоятельно въ мелодической послѣдовательности. Органный пунктъ въ Діафоніи оказывался столь продолжительнымъ, что даже будетъ довольно вѣроятнымъ такое предположеніе: этотъ неподвижный голосъ, органный пунктъ, добывался изъ органа, верхній же голосъ дѣлавшій свободные по отношенію къ нему интервалы предоставлялся поющему. Страннымъ является одно: Діафонія пользовалась меньшими симпатіями Гукбальда и вообще тогдашняго музыкальнаго міра чѣмъ organum съ его невѣроятными параллельными квартами и квинтами.

Ознакомившись съ тѣмъ, что представляли собою оба вида тогдашняго многоголосія Organum и Diaphonia, можно сдѣлать слѣдующій важный выводъ: началомъ многоголосія, основаніемъ его, было отнюдь не понятіе объ аккордѣ, не понятіе о гармоніи, а напротивъ стремленія и попытки чисто мелодическаго свойства. Объ аккордѣ, гармоніи, во времена Гукбальда понятія имѣть не могли уже потому самому, что не имѣлось матеріала, необходимаго для построенія аккорда; признавая вслѣдъ за Греками кварту, квинту и октаву за консонансы, отрицая консонансныя качества терцы и сексты, человѣчество не могло еще имѣть понятія объ аккордѣ. Слѣдовательно въ противуположность нашему ученію о гармоніи, въ основаніи котораго имѣется аккордъ, трезвучіе, въ основѣ тогдашняго ученія лежала мелодія. Всѣ первыя попытки создать многоголосіе исходили не изъ стремленія создать аккордъ, а изъ желанія надстроить одинъ мелодическій голосъ надъ другимъ; зависило это конечно отъ тѣхъ греческихъ вліяній по части принципа о консонансахъ, отъ котораго не могло въ долгій періодъ времени отрѣшиться человѣчество, а отъ этого въ свою очередь зависѣла та медленность развитія ученія о гармоніи, которою оно дѣйствительно отличалось. Долгое время и послѣ Гукбальда мелодическое созвучіе, сочетаніе напр. двухъ мелодій, понималось какъ созвучіе гармоническое; затѣмъ наступилъ еще періодъ когда голосъ, составляющій свободное мелодическое образованіе къ cantus firmus'у, стали

называть contrapunctum, и только уже гораздо позднѣе выяснено было съ точностью истинное значеніе гармоническаго ученія, гармоническихъ образованій, стоящихъ по существу своему совершенно самостоятельно и имѣющихъ основаніе свое вовсе не въ образованіяхъ мелодическихъ а въ аккордѣ.

Самымъ мелодіямъ Григоріанскаго пѣнія такія попытки многоголосія не могли причинить ничего въ смыслѣ нарушенія или умаленія ихъ значенія; напротивъ того значеніе это становилось еще болѣе виднымъ, если это возможно, такъ какъ все же именно Григоріанскія мелодіи были тѣмъ, безъ чего рѣшительно не оказывалось возможнымъ обойдтись въ области церковнаго пѣнія. Имѣлся ли въ виду organum— необходимъ былъ для басса Григоріанскій cantus firmus, къ которому верхніе голоса дѣлали мелодическія параллели; имѣлась ли въ виду Diaphonia—опять таки для мелодическаго голоса (главнымъ образомъ тенора) брался Григоріанскій напѣвъ, къ которому присоединялся бассъ въ видѣ органнаго пункта; весьма возможно, что даже и самое названіе *«тенора»* произошло отъ того, что голосъ этотъ *держалъ* главную суть дѣла, Григоріанскую мелодію (отъ tenere—держать). Въ обоихъ случаяхъ Григоріанская мелодія оставалась неприкосновенною.

Въ такомъ положеніи и засталъ дѣло развитія музыкальнаго искуства XI-ый вѣкъ. Въ XI-омъ вѣкѣ музыка получила многое чрезъ преобразованіе нотной системы, чрезъ упрощеніе дѣла чтенія нотъ и придаиіе ему большей легкости, большаго практическаго примѣненія, благодаря трудамъ превосходнаго для того времени ученаго музыканта Гвидо, родившагося въ Ареццо, и потому носившаго названіе Аретинскаго (Guido Aretinus). Съ 1023 г. до 1036-го года Гвидо былъ монахомъ въ Бенедиктинскомъ монастырѣ въ Помпозѣ; блистящіе результаты его музыкальныхъ преобразованій въ области церковнаго пѣнія настолько возбудили непріязнь къ нему со стороны монастырской братіи, что онъ долженъ былъ удалиться не только изъ монастыря но и вообще изъ этой мѣстности. Позднѣе, пропутешествовавъ долгое время по разнымъ городамъ Италіи, гдѣ его новый методъ нотированія въ приложеніи его къ церковному пѣнію находилъ себѣ все большее и большее число послѣдователей и поклонниковъ, Гвидо возвратился въ свое прежнѣе мѣстожительство. Побывалъ онъ во время своихъ стран-

ствованій и въ Римѣ; тамъ Папа Іоаннъ XIX обратилъ серьезное вниманіе на тѣ блестящіе результаты, какіе давали собою для церковнаго пѣнія преобразованія Гвидо; горячій любитель музыки, Іоаннъ, былъ пораженъ тѣмъ, что мелодіи антифонара, переданныя трудами Гвидо по его способу нотированія, оказываются возможными къ исполненію въ любой капеллѣ послѣ нѣскольких уроковъ и самыми обыкновенными пѣвцами—фактъ долженствовавшій дѣйствительно казаться поразительнымъ послѣ трудностей чтенія мелодій антифонара по Невмамъ. Есть свѣдѣніе о томъ, будто Гвидо еще позднѣе отправлялся на сѣверъ, въ Германію, по приглашенію Епископа Германа опять таки съ цѣлью обучить сѣверныхъ пѣвцовъ и ното-писателей вновь изобрѣтенному способу нотированія; но свѣдѣніе это едва ли достовѣрно въ виду другихъ, утверждающихъ, что Гвидо не выѣзжалъ за предѣлы Италіи, гдѣ онъ родился, жилъ, и умеръ, бывъ еще человѣкомъ сравнительно не очень старымъ.

Главная заслуга Гвидо по части облегченія чтенія мелодій состояла въ его преобразованіяхъ линейной системы. На этотъ счетъ онъ игралъ роль въ родѣ той, какую надо признать за Григоріемъ по отношеніи къ дѣлу собиранія и упорядоченія мелодій: онъ былъ не столько изобрѣтателемъ, сколько мастеромъ-собирателемъ всего того, что было изобрѣтено до него. Къ его времени существовали и линіи замѣнявшія ключи, и разноцвѣтныя линіи Невмъ, и многолинейная системма Гукбальда; собравъ весь этотъ матеріалъ, онъ создалъ нѣчто новое, крайне упрощенное, ибо вмѣсто 15 и даже 16 Гукбальдовскихъ линій сталъ имѣть лишь четыре линіи: красную какъ ключъ *F*, зеленую какъ *C*, и двѣ черныя для ихъ нижнихъ терцъ *D* и *A*; вмѣстѣ съ тѣмъ Гвидо началъ утилизировать для нотныхъ знаковъ и линіи, и промежутки, чего не было до него, когда въ дѣло шли или линіи, или промежутки. Стремленія Гвидо къ возможному сокращенію линейной системмы однако не настолько коснулись тогдашняго учено музыкальнаго міра, чтобъ многолинейная системма съ разу была отложена въ сторону, отошла-бы въ область прошлаго. Долго еще спустя, даже въ періодъ полнаго процвѣтанія контрапункта, оказывалась прилагаемою къ дѣлу много-линейная системма. Даже въ половинѣ XVI-го вѣка пользовались ею, но уже не для вокальной, а для инструментальной музыки, чему можно провести нѣсколько примѣровъ: Клавдій Меруло,

знаменитый органистъ, въ своихъ токкатахъ, для лѣвой руки употребляетъ восемь линій съ ключами альтовымъ и бассовымъ одинъ надъ другимъ; Фрескобальди, также великій органистъ, въ своихъ токкатахъ (изданныхъ офортнымъ способомъ въ 1615 году въ Римѣ) употреблялъ шесть линій для правой руки и восемь для лѣвой; Фробергеръ бралъ шесть линій для правой руки и семь для лѣвой, снабжая послѣднія ключами бассовымъ и теноровымъ.

До нашего времени Гвидо слыветъ иногда за изобрѣтателя мензуральнаго нотнаго шрифта; но на самомъ дѣлѣ это важнѣйшее изъ музыкальныхъ изобрѣтеній къ нему относиться не можетъ, ибо совершенно несомнѣнно, что мензуральная систимма начала существовать не ранѣе какъ съ XII-го вѣка, и Гвидо объ ней даже не могъ имѣть понятія. Писалъ Гвидо во всякомъ случаѣ Невмами, а въ преподованіи употреблялъ въ дѣло буквы Григоріанской системмы. Страннымъ является одно обстоятельство: не смотря на явное неудобство Невмъ и вообще знаковъ подобнаго свойства, невматическій шрифтъ существовалъ очень долго и это не смотря на то, что родъ точнообразныхъ нотъ имѣлся даже ранѣе Гвидо—до такой степени непреложны были традиціи Григоріанскаго Антифонара, Григоріанскаго шрифта, словомъ, всей системмы Григорія. А между тѣмъ что точно образныя ноты, очевидно совершенно не пользовавшіяся популярностью, все же существовали до Гвидо, на это есть указаніе: Кирхеръ (1) приводитъ одинъ примѣръ точко-образнаго нотописанія, взятый имъ изъ манускрипта, относящагося къ X-му вѣку, и найденнаго имъ въ библіотекѣ монастыря Св. Сальватора въ Мессинѣ. Линій тамъ оказывается восемь, при чемъ промежутки не утилизированы, ноты же изображены въ видѣ кружковъ помѣщенныхъ на линіяхъ. Не менѣе ошибаются и тѣ, которые приписываютъ Гвидо изобрѣтеніе инструмента клавихорда; клавихордъ на самомъ дѣлѣ началъ свое существованіе съ XIV-го вѣка, Гвидо же въ своихъ педагогическихъ занятіяхъ употреблялъ въ дѣло простѣйшій Греческій монохордъ. Вообще нельзя не сказать, что писатели и музыканты слѣдующаго за Гвидо періода превозносили его личность какъ преобразователя нѣсколько болѣе, чѣмъ это необходимо, даже не отрицая ни одной изъ его заслугъ; выходило, что какъ будто до

---

(1) Примѣч Musurgie. I. 213.

Гвидо искуство страдало полнымъ застоемъ по части своего развитія, тогда какъ на самомъ дѣлѣ каждый изъ такихъ тружениковъ-мастеровъ какъ Амвросій, Григорій, Гукбальдъ, вносилъ въ дѣло развитія искуства свою лепту, и лепту немаловажную; суммируя то, что до него было сдѣлано, Гвидо, какъ позднѣйшій дѣятель, конечно имѣлъ большую почву для музыкальныхъ преобразованій, чемъ люди работавшіе до него, и заслуги которыхъ умаляются отъ того, что результаты ихъ дѣятельности по необходимости выдерживали рядъ позднѣйшихъ преобразованій. Конечно для того, чтобъ суммировать прожитое искуствомъ въ теченіи десяти вѣковъ, нужно быть знатокомъ дѣла, нужно съ полной сознательностью проштудировать то, чему подводишь итоги, и въ этомъ нельзя отказать Гвидо: онъ былъ крупная музыкальная личность для своего еще темнаго времени; но не меньшимъ художественнымъ ростомъ отличались и дѣятели какъ Григорій, Гукбальдъ, или какъ дѣятели послѣ Гвидонійскаго ближайшаго періода.

Всѣхъ тоновъ составлявшихъ вокальный матеріалъ ко времени Гвидо было двадцать, начиная отъ *Γ* (бассоваго *sol*, *Г*, греч. гамма) до верхняго *e*, или по тогдашнему *ee*, значитъ противъ прежняго матеріалъ увеличился только на одинъ тонъ, нижнее *sol*. Діапазонъ этотъ содержалъ лишь натуральные тоны ([1]) за исключеніемъ секунды отъ *A*, существовавшей, какъ сказано было выше, въ видѣ *H* и въ видѣ *B*. Весь этотъ рядъ тоновъ дѣлилъ Гвидо на семь шеститонныхъ скалъ, на семь Гексахордовъ, изъ которыхъ каждый имѣлъ діатоническій полутонъ отъ третьей на четветую ступень. Названія ступеней гексахордовъ были: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, а вся система ихъ, вмѣстѣ взятая, называлась системою Сольмизаціи. Была ли Сольмизація дѣйствительно дѣломъ измышленнымъ Гвидо, или она есть результатъ дѣятельности его ближайшихъ послѣдователей, сказать навѣрное нельзя, ибо самъ Гвидо не оставилъ ничего на это намекающаго; но его послѣдователи приписываютъ положительно изобрѣтеніе Сольмизаціи Гвидо, и слоги *ut*, *re*, *mi* и т. д. оставшіеся позднѣе уже какъ названія тоновъ, а не наименованія ступеней гексахорда, называются Гвидонійскими. Во всякомъ случаѣ мы не имѣемъ права утверждать, что не Гвидо, а кому нибудь другому принадлежитъ честь изобрѣтенія Сольмизаціи, ибо никому дру-

---

(1) Примѣч. Примѣняясь къ нашимъ понятіямъ: бѣлыя клавиши фортепьяно. *А. Р.*

гому никѣмъ она не приписывается. Да оно и не важно! Такъ, или иначе, а системма Сольмизаціи, этотъ рядъ передвижныхъ гексахордовъ, въ теченіи нѣсколькихъ вѣковъ была, что называется боевымъ конемъ разныхъ педантовъ-педагоговъ, и тяжкимъ мученическимъ крестомъ пѣвчихъ мальчиковъ въ школахъ. Въ сущности впослѣдствіе, когда музыкальное искуство внѣ церкви стало уже на прочную ногу, только благодаря такому консерватизму, какъ консерватизмъ церковно-католическій, могла держаться устарѣлая, сложная махинація передвижныхъ гексахордовъ столь долгое время. Во всякомъ случаѣ самъ замыселъ системмы Сольмизаціи, при всей сухости послѣдней, при всей устарѣлости ея для нашего времени, не можетъ быть не признанъ для времени Гвидо замысломъ столь выдающимся, что съ системмою Сольмизаціи не помѣшаетъ здѣсь дать подробное знакомство, представивъ полную Сольмизаціонную таблицу. Вотъ въ чемъ въ сущности состояла Гвидонійская Сольмизація, системма передвижныхъ гексахордовъ и Гвидонійскіе слоги, по которымъ долгое время обучали пѣнію:

Claves signatae	voces seu Claves										
ключъ dd		excelentes	ee							la	superacutae (geminatae)
			dd						la	sol	
			cc						sol	fa	
			bb или hh						fa	mi	
ключъ gg	voces	superacutae	aa					la	mi	re	acutae
			g					sol	re	ut	
			f					fa	ut		
			e				la	mi			
ключъ c	seu	acutae	d			la	sol	re			
			c			sol	fa	ut			
			b или h			fa	mi				
			a		la	mi	re				
ключъ F		finales	G		sol	re	ut				graves
			F		fa	ut					
			E	la	mi						
			D	sol	re						
	Claves	graves	C	fa	ut						
			H	mi							
ключъ Г			A	re							
			Г	ut							

Рядъ названій нотъ отъ *Г* до *ee* есть тотъ пѣвческій діапазонъ, въ предѣлахъ котораго вращается вся системма сольмизаціи; *Claves*

signatae—ключи, которыхъ было пять и изъ которыхъ три—ключь *G*, ключь *F* и ключь *C*—употребительны до нашего времени. Названія Graves, acutae и superacutae были уже разъяснены выше, названія же Graves, finales, и т. д. соотвѣтствовали новому положенію тона въ предѣлахъ системмы. То, что въ двухъ октавахъ тоны обозначены *b* или *h*, а также *bb* или *hh*, обозначаетъ слѣдующее: для одного Гексахорда требовалось имѣть *b* (напр. когда *a-b* должно было соотвѣтствовать *mi-fa*), для другаго же требовалось *h* (когда *a-b* должно было совпадать съ *re-mi*). Гексахордовъ всѣхъ какъ видно—семь; изъ нихъ первый, четвертый и седьмой, въ которыхъ слоги *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* сотвѣтствуютъ тонамъ *G A H C D E*, назывались *Durum* (твердый), такъ какъ въ нихъ являлся тонъ *H* и интервалъ *A-H*, а не *B* и не интервалъ *A-B*, третій и шестой Гексахорды, въ которыхъ *ut* начиналось съ *F*, и въ которыхъ взамѣнъ *H* являлось *B*, назывались *Mollum* (мягкій); Гексахорды же второй и пятый, въ которыхъ безъ всякихъ видоизмѣнній *ut*, *re*, *mi* и т. д. приходились на тоны *C*, *D*, *E* и т. д. и въ которыхъ вовсе не присутствовали ни *H* ни *B*, назывались *Naturale* (естественнымъ). Полутонъ *mi-fa*, помѣщавшійся съ третьей на четвертую ступень всякаго гексахорда, приходился или на *E-F* (въ натуральныхъ гексахордахъ), или на *H-C* (въ твердыхъ гексахордахъ) или на *A-B* (въ мягкихъ гексахордахъ) Впослѣдствіе, когда въ сущности системма сольмизаціи отошла въ область прошлаго и ею интересовались лишь наиболѣе консервативные педанты церковно-пѣвческаго дѣла, слоги *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, взятые въ томъ гексахордѣ, который, будучи натуральнымъ, состоитъ изъ тоновъ *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *A*, перестали быть названіями ступеней передвижнаго Гексахорда, а сдѣлались названіями самыхъ тоновъ натуральнаго гексахорда: вышло: *C=ut*, *D=re*, *E=mi*, *F=fa*, *G=sol*, *A=la*. Прибавилось еще одно названіе *si* для остальнаго тона *H*—и Гвидонійскіе слоги обратились въ нотныя названія, принятыя до нашего времени во Франціи, Италіи и Испаніи.

На первый взглядъ системма Сольмизаціи съ ея передвижнымъ гексахордомъ выглядитъ очень простой и остроумной вещью; таковою она и является до тѣхъ поръ пока мелодія вращается въ предѣлахъ одного Гексахорда. Тогда слоги *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* приходятся ли они на тоны *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *A* или на тоны *G*, *A*, *H*, *C*, *D*, *E*,

отнюдь не могутъ ни затруднить, ни утомить воображенія читающаго эту мелодію; полутонъ mi-fa приходится на 3-ей ступени и слѣдовательно какъ ни называй шесть тоновъ одного Гексахорда, затрудненій отъ того не происходитъ. Но разъ что дѣло касается мелодіи, выходящей за предѣлы одного Гексахорда, оказывается что вся системма отличается гораздо большимъ остроуміемъ чѣмъ простотой и удобопримѣнимостью, ибо тогда полутонъ mi-fa, перемѣщаясь то на *H-C*, то на *A-B*, то на *E-F*, начинаетъ невольно создавать такую путаницу для читающаго мелодію, о какой конечно не имѣемъ понятія мы, сжившіеся съ тѣмъ способомъ вокальнаго чтенія нотъ, какой существуетъ теперь и съ нашимъ теперешнимъ способомъ изображенія голоса нотами на одной системмѣ съ однимъ ключемъ. Оказывается, что напр. тонъ *G* (*sol*), по самому положенію въ отношеніи къ Гексахордному полутону mi-fa, долженъ былъ называться то *sol*, то *ut*, то *re*; Тонъ *A* (la) потому же самому былъ то *re*, то *mi*, то *la* и т. д. Этотъ обмѣнъ названій, въ основаніи котораго лежало взаимное отношеніе тоновъ и Гексахордный полутонъ mi-fa, обмѣнъ, который собственно и создавалъ трудность, сбивчивость Гексахордной системмы, назывался Мутаціей. Въ сущности шесть легкоусвоиваемыхъ названій ступеней Гексахорда, эти шесть удобопроизносимыхъ слоговъ, способны были сбивать, спутывать человѣка болѣе чѣмъ если бы для всѣхъ двадцати тоновъ вокальнаго діапозона изобрѣтены были двадцать наименованій, хотя бы не менѣе трудныхъ чѣмъ греческая номенклатура. Трудно было справляться съ Гексахордами пока дѣло касалось только натуральныхъ тоновъ и единственнаго полутона *B*; само по себѣ разумѣется, что дѣло еще усложнилось въ послѣдствіи, когда натуральныя гаммы начали транспонировать хроматически и когда хроматическія повышенія при извѣстныхъ условіяхъ начали также дѣлаться основными тонами гексахордовъ, а гексахордный полутонъ mi-fa пріобрѣлъ способность такого передвиженія, о которомъ, прежде не могло быть и рѣчи. Существуетъ старинная музыкальная пословица: ,,Mi contra fa est diabolus in musica". Очевидно сложилась эта пословица не даромъ, и происхожденіемъ своимъ она конечно обязана системмѣ сольмизаціи, служившей не малою мукою для обучавшихся церковному пѣнію.

Какъ сказано уже выше есть поводъ предполагать, что системма сольмизаціи не есть результатъ дѣятельности одного Гвидо; возможно

предположить, что ему она обязана зарожденіемъ своимъ, его же последователямъ, относившимся къ ней, какъ къ способу обученія пѣнію съ большимъ уваженіемъ, она обязана своимъ дальнѣйшимъ развитіемъ и тою окончательною формою, въ которую она выработалась и въ которой она представлена выше. Предположеніе это имѣетъ за себя тотъ фактъ, что непосредственно за смертью Гвидо, въ періодъ дѣятельности его учениковъ и ближайшихъ послѣдователей какъ Германъ Контрактусъ, Берно изъ Рейхнау, Вильгельмъ Гиршаускій, системма сольмизаціи еще непользовалась такой распространенностью какъ нѣсколько позднѣе, когда послѣ педагогически-музыкальной дѣятельности позднѣйшихъ Гвидонійцевъ, Іоанна Котонія и Зигберта Глемблурскаго, она дѣйствительно сдѣлалась краеугольнымъ камнемъ въ дѣлѣ обученія церковной музыкѣ. Самый фактъ нарожденія на свѣтъ системмы сольмизаціи съ ея передвижнымъ Гексахордомъ, такъ мало соотвѣтствующимъ естеству дѣла, природной октавѣ діатоническаго порядка, съ ея видимою дѣланностью, не можетъ быть объяснимъ ни чѣмъ инымъ какъ царившими въ то время вліяніями Эллинизма. И само названіе, и форма образованія Гексахорда, наконецъ та математичность всей внѣшней формы, которою щеголяетъ системма Сольмизаціи, все это ясно намекаетъ на происхожденіе весьма и весьма не чуждое вліяній Эллинизма. Просуществовала системма Сольмизаціи въ качествѣ якобы лучшей пособницы въ дѣлѣ обученія церковному пѣнію и чтенію мелодій весьма долго; только къ XVI-ому вѣку начали находить ее несоотвѣтствующей дѣйствительнымъ потребностямъ и интересамъ. Именно въ это-то время мало-по-малу Гвидонійскіе слоги и получили свое новое значеніе, которое осталось за ними до сего времени, значеніе названія тоновъ діатоническаго порядка. Прибавленное къ шести слогамъ для обозначенія седьмаго тона діатонической *C*-дурной гаммы седьмое названіе по началу было не si а bi (вѣроятно отъ того что касалось тона называвшагося по прежнему буквою *B*), но за тѣмъ установилось названіе si и вся системма Гвидонійскихъ слоговъ (1) осталась неизмѣнною до нашихъ дней. Рядомъ съ нею (она держалась сначала главнымъ образомъ въ Италіи) народились на свѣтъ другія системмы слоговъ въ качествѣ нотной номеклатуры; такъ напр. были слоги, называвшіеся Бобизаціей, гдѣ вмѣсто Гвидонійскихъ ut, re, mi и т. д.

(1) Примѣч. Слоги эти назывались также Аретинскими въ честь того же Гвидо Аретинскаго. *А. Р.*

оказывались: *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni*, выдуманные Нидерландцемъ Губертомъ Ваэльбрантомъ; были слоги Бебизаціи (*la*, *be*, *ce*, *de*, *me*, *fe*, *ge*) изобрѣтенные Даніэлемъ Гицлеромъ; были слоги Доменизаціи—*do*, *me*, *ni*, *po*, *tu*, *la*, *be*—составленные Грауномъ. Всѣ эти системмы слоговъ однако не удержались и очень скоро послѣ появленія ихъ исчезали почти безслѣдно въ противоположность Гвидонійскимъ слогамъ, сохранившимъ свое позднѣйшее значеніе до нашего времени.

Объ Діафоніи Гвидо писалъ также довольно много; онъ говоритъ о ней и въ своемъ ,,Micrologus'', но говоритъ такъ, что можно предположить не особенное его знакомство съ трудами Гукбальда на этотъ счетъ. Судя по всему, дѣло Діафоніи во времена Гвидо нѣсколько подвинулось впередъ въ своемъ развитіи. Ходъ голосовъ въ параллельныхъ квинтахъ Гвидо уже отрицаетъ, правда не столько ради того, что ходъ этотъ есть по существу крайне антимузыкальный, сколько ради того, чтобъ дать возможно большую употребительность излюбленнымъ всѣми эллинистами квартамъ; Гвидо даетъ даже нѣсколько правилъ, на основаніи которыхъ должно быть на его взглядъ совершаемо движеніе голосовъ въ Діафоніи и нѣсколько примѣровъ самыхъ Діафоній, конечно не отличающихся въ нашемъ смыслѣ слова богатствомъ замысла и контрапунктными достоинствами. Въ области гармоніи Гвидо и его непосредственные ученики ушли не далеко; ученіе гармоніи развивалось чрезвычайно туго и все это благодаря тому, что исходной точкой отправленія было совсѣмъ не то, что должно было бы ею служить; мѣшалъ дѣлу очевидно и Эллинизмъ, и привычка усматривать въ гармоніи не аккордъ первѣе всего, а сочетаніе мелодій въ одно цѣлое. Помѣха, которую составлялъ Эллинизмъ выражалось въ томъ, что и Гвидо, и его ученики все таки признавали за консонансы лишь кварту квинту и октаву, и слѣдовательно продолжали оставаться лишенными важнѣйшаго гармоническаго матеріяла представляемаго терцою. Созвучіе, гармонію, такимъ образомъ Гвидо и ближайшіе къ нему Гвиданійцы продолжали считать такимъ музыкальнымъ цѣлымъ, которое состоитъ изъ мелодій, звучащихъ одновременно и непремѣнно нота противъ ноты; въ этомъ то и лежало коренное значеніе той ошибки, благодаря которой люди, усердно работавшіе надъ дѣломъ развитія музыкальнаго искуства, именно въ самоважнѣйшей его области лишены были возможности развивать искуство быстрымъ путемъ.

IV.

МЕНЗУРАЛЬНАЯ СИСТЕММА.

Фіоритурныя украшенія, какъ зачатки будущей гармоніи и мензуры. — Люди музыкальной науки отъ VII-го до XII-го вѣка.—Мензуральная системма. Франкъ Кельнкій.—Ученіе объ интерваллахъ по Франку.— Новыя формы композиціи.—Роль Англіи по отношеніи къ мензуральной музыкѣ.—Анонимная „Псевдо-Веда" и коментаторы-послѣдователи Франка Кельнскаго.—Іоаннъ де Муриеъ.—Diaphonia organica и Diaphonia basilika. — Контрапунктъ. — Роль церкви въ періодъ перваго развитія мензуральной музыки. Отношеніе де-Муниса къ пѣвцамъ церковникамъ.—Falso Bordone.

Выше было говорено о томъ, что еще со временъ Григорія существовалъ родъ фіоритурныхъ украшеній-каденцъ, допускавшихъ употребленіе нѣсколькихъ тоновъ, построенныхъ на одномъ слогѣ текста. Въ примѣрахъ Діафоніи временъ Гукбальда и Гвидо также можно найдти подобныя заключительныя каденцы; такъ что очевидно даже истинные приверженцы построенія одной мелодіи надъ другою нота противъ ноты допускали какъ исключеніе возможность фіоритурныхъ украшеній, въ которыхъ на одну ноту одного голоса выпадало нѣсколько нотъ другаго. Конечно украшенія эти помѣщались въ дискантизирующемъ голосѣ, при чемъ мелодія Cantus firmus'а оставалась неприкос-

новенной. Изъ этой сравнительной свободы дискантизирующаго голоса, изъ этого права его имѣть бо̀льшее количество нотъ чѣмъ сколько ихъ имѣлъ cantus firmus, мало по малу сложился родъ фіоритурныхъ каденцъ, украшеній, помѣщавшихся уже не въ концѣ номера а и въ срединѣ его; изъ каденцъ этихъ сложился видъ такъ называемаго цвѣтистаго контрапункта, видъ контрапунктныхъ фіоритуръ, которыя назывались *floridus* (1). Пѣніе съ дискантизирующимъ голосомъ, называвшееся во Франціи „*dechant*“, существовало по началу въ видѣ двухголосаго, позднѣе трехъ и четырехъ голоснаго, и имѣло въ первое время своего существованія чрезвычайно дѣтскія основанія; dechant не было дѣломъ рукъ компониста, а предоставлялось самимъ пѣвцамъ, которые имѣли импровизировать украшенія дискантизирующаго голоса. Дѣлалось это такъ: одинъ поющій велъ cantus firmus, основную мелодію, имѣвшую строго опредѣленный характеръ, и которую поющій былъ не въ правѣ подвергать какимъ бы то ни было измѣненіямъ или добавленіямъ; въ это же время другой пѣвецъ исполнялъ мелодическій голосъ составлявшій діафонію нота противъ ноты Cantus firmus'а и украшалъ ее фіоритурными каденцами, fleurett'ами, по собственному усмотрѣнію и сообразно своему вкусу и пониманію дѣла: въ этихъ украшеніяхъ, построенныхъ на той или другой нотѣ Cantus firmus'a, не было недостатка въ проходныхъ нотахъ. Конечно въ тѣхъ случаяхъ, когда такое исполненіе было двухголосымъ, и когда одинъ голосъ велъ мелодію cantus firmus'a, а другой импровизировалъ украшенія, дѣло это было не труднымъ, и весьма возможно себѣ представить, что комбинаціи могла быть не лишенною благозвучія, разъ что дискантизирующій пѣвецъ обладалъ достаточными къ тому данными; но чѣмъ должны были порою оказываться подобныя импровизируемыя украшенія при условіи исполненія болѣе чѣмъ двухголоснаго, и при условіи усерднаго къ нимъ отношенія поющихъ—это представить себѣ довольно трудно. Замѣчательно, что почву для своего развитія fleurett'ы нашли по началу не въ области церковнаго пѣнія, а напротивъ того въ мірѣ пѣнія свѣтскаго, при чемъ роль cantus firmus'a играла обыкновенно какая нибудь народная мелодія. Проникнувъ затѣмъ въ сферы церковной музыки, гдѣ уже украшенія-каденцы имѣли мѣсто въ концѣ но-

---

(1) Примѣч. у Французовъ. *fleurettes*. *А. Р.*

меровъ и въ видѣ рѣдкихъ исключеній въ срединѣ его, fleurett'ы встрѣтили страшное сопротивленіе со стороны учено-музыкальнаго міра, видѣвшаго въ нихъ посягательство на цѣлость Григоріанскихъ мелодій, посягательство на самое искуство. Раздались обильные вопли противъ такого «посрамленія искуства;» учено-музыкальный людъ называлъ пѣніе, обильно снабженное fleurett'ами, разложеніемъ и паденіемъ всѣхъ истинныхъ началъ искуства, невозможнымъ проведеніемъ въ жизнь искуства такихъ неественныхъ созвучій какъ отъявленные диссонансы въ родѣ терцы и сексты. Но ничто не помогало! Разъ забравшись въ область церковнаго пѣнія, найдя удобную почву для своего развитія въ суровыхъ, однообразныхъ, отличающихся медленностью движенія Григоріанскихъ мелодіяхъ cantus firmus'а, имѣя за себя существовавшія прежде заключительныя каденцы-украшенія, fleurett'ы начали себѣ процвѣтать въ сферѣ, которой по началу въ сущности онѣ были совершенно чужды.

Не смотря на то, что отчасти отношенія учено-музыкальнаго міра къ дѣлу вторженія fleurett'ъ въ міръ церковной музыки и имѣли нѣкоторыя основанія, не смотря на то, что въ сущности нельзя назвать вполнѣ противоестественнымъ то ненавистничество, которымъ это вторженіе было встрѣчено, необходимо въ то же время признать слѣдующее: fleurett'ы принесли огромную дозу пользы дѣлу музыкальнаго развитія и принесли ее не сами по себѣ, не какъ украшенія церковнаго пѣнія, а какъ нѣчто внесшее въ консервативно-замкнутый міръ Григоріанской музыки новый взглядъ, возможность новаго отношенія къ дѣлу многоголосія, къ качеству различныхъ интерваловъ кромѣ священныхъ кварты, квинты и октавы и къ вопросу о законности ихъ появленія въ области гармоническихъ сочетаній. Въ fleurett'ахъ появлялись на ряду съ квартами и квинтами также терцы и сексты въ видѣ проходныхъ нотъ; невольно, благодаря инстинктамъ слуха и сами пѣвцы и слушатели стали замѣчать, что завѣдомые диссонансы въ родѣ терцы даютъ на слухъ чуть-ли не болѣе пріятное созвучіе чѣмъ законнѣйшій изъ всѣхъ консонансовъ, кварта: стали замѣчать и то, что диссонансъ или нѣтъ, а напр. терца и секста есть нѣчто очевидно совершенно не столько диссонирующее какъ секунда и септима. Все это было уже началомъ признанія за терцой нѣкоторыхъ гармоническихъ правъ. Мало по малу человѣчество пришло къ убѣжденію,

что терцу считать диссонансомъ невозможно; правда нельзя же было признать ее послѣ стольких вѣковъ противуположнаго убѣжденія консонансомъ, но оказалась возможною извѣстная уступка: терца была признана неполнымъ консонансомъ. Понятно, что случилось это не сразу. Вѣковыя предубѣжденія не могли разумѣется быстро рухнуть подъ вліяніемъ вторженія fleurett'ъ въ область Григоріанскаго пѣнія. Терца—диссонансъ была для Грековъ аксіомою не требующею доказательствъ. За Греками въ это свято вѣрилъ и христіанскій міръ. Въ періодъ полнаго разцвѣта вліяній эллинизма убѣжденіе это было столь твердо, что не было ни одного ученаго-музыканта, который рѣшился бы поколебать его тѣми, или другими доводами. Да и какъ было бы поколебать вѣковую аксіому, когда паденіе ея долженствовало перевернуть вверхъ дномъ всѣ понятія о гармоніи, многоголосіи, церковномъ пѣніи, Діафоніи и пр. Очень естественно, что при всѣхъ этихъ условіяхъ такого рода явленіе какъ то, что въ XIII-мъ вѣкѣ терца слыветъ уже за консонансъ хотя и не полный, за интервалъ дающій въ созвучіи консонансное впечатлѣніе покоя и законченности, есть явленіе первой важности и подготовлявшееся довольно медленнымъ путемъ. Что же спрашивается могло подготовить это важное явленіе въ тотъ періодъ, когда гармонія имѣла своимъ исходнымъ пунктомъ не аккордъ а мелодическія построенія такъ сказать въ два и три этажа? Конечно подготовило его вторженіе fleurett'ъ въ область Григоріанскаго пѣнія.

Сдѣлавъ уступку, признавъ терцу за неполный консонансъ, ученомузыкальный міръ однако не сразу примирился съ этою уступкою. Долго послѣ того, до XVI-го вѣка, считалось все таки неподобающимъ помѣщеніе терцы какъ гармоническаго сочетанія напр. въ концѣ номера, въ финальномъ аккордѣ; даже признавая терцу возможнымъ гармоническимъ матеріаломъ, композиторы того времени отводили ей мѣсто лишь въ срединѣ композицій, въ общемъ ряду съ остальными гармоническими сочетаніями и въ тоже время не считали возможнымъ заканчивать ею музыкальный номеръ.

Въ fleurett'ахъ же можно искать исходный пунктъ и другаго важнаго явленія, а именно зарожденія музыкальной мензуры. Благодаря fleurett'амъ человѣчество пріучилось къ мысли, что именно въ хоровомъ пѣніи не только возможно, но даже желательно ради разнообразія

его употребленіе тоновъ разной продолжительности, при чемъ въ интересахъ достоинства сочетаній, въ интересахъ искорененія изъ исполненія всякой гадательности надо стремиться къ тому или иному способу измѣренія этой продолжительности. Оказалось, что нѣтъ ничего противуестественнаго, если не только въ концѣ номера григоріанскаго пѣнія надъ одной нотой cantus firmus'а построенъ цѣлый Jubilus, но и въ срединѣ его надъ нѣкоторыми нотами имѣются fleurett'ы дискантизирующаго голоса. Двухголосное пѣніе съ fleurett'ами еще не наводило на особенныя по этому поводу размышленія, но что касалось пѣнія болѣе чѣмъ двухголоснаго, то тамъ fleurett'ы невольно наводили на мысль о положительной необходимости имѣть какое нибудь мѣрило длины, мѣрило протяжимости тоновъ, при помощи котораго можно было бы *навѣрняка* противупоставлять одной нотѣ cantus firmus'а двѣ или три ноты дискантизирующихъ голосовъ, не нарушая общаго строя всего музыкальнаго цѣлаго и не дѣлая этого почти на обумъ. Пришлось выдумать для тоновъ извѣстныя, сравнительныя отношенія временъ ихъ протяжимости, а это и было музыкальной мензурой. Дѣло было опять таки огромной важности. Надо принять въ разсчетъ, что съ установленіемъ законовъ мензуры должны были пасть Григоріанскія Невмы, какъ нѣчто непримѣнимое къ мензуральной системмѣ. Сказать въ точности, когда были изобрѣтены мензуральная системма и мензуральныя ноты, нельзя, но можно опредѣлить дѣло приблизительно: самыя раннія указанія на существованіе мензуральной системмы какъ уже выработаннаго до извѣстной степени цѣлаго, относятся къ последней четверти XII-го и первой четверти XIII-го вѣковъ; но судя по этимъ то именно указаніямъ можно предположить и то, что въ невыработанномъ, еще первообразномъ видѣ мензуральная системма не была неизвѣстною и въ первой половинѣ XII-го вѣка. Многоголосное пѣніе по мензуральной системмѣ стало называться мензуральнымъ пѣніемъ, способъ нотированія—мензуральнымъ шрифтомъ, а контрапунктисты-музыканты, начавшіе съ удивительнымъ жаромъ разрабатывать по мензуральной системмѣ контрапунктъ и доведшіе впослѣдствіе дѣло развитія его до чрезвычайныхъ подробностей—мензуралистами.

Мензурализмъ въ музыкѣ есть уже собственно явленіе, которымъ начинается новая эпоха въ исторіи развитія музыкальнаго искуства,

эпоха значительнаго по сравненію съ прежнимъ процвѣтанія его. По этому именно теперь, прежде чѣмъ начать говорить о мензуральной музыкѣ, нелишнимъ будетъ небольшое отступленіе ради указанія нѣкоторыхъ музыкальныхъ именъ, именъ людей, работавшихъ въ эти первые вѣка развитія христіанскаго искуства на пользу музыкальнаго дѣла и труды которыхъ о музыкѣ дошли до нашего времени. Начать можно будетъ съ VIII го столѣтія какъ времени подготовившаго собою Гукбальдовскій періодъ, окончить же XI-мъ и первой половиной XII-го вѣка, какъ столѣтіями давшими собою результаты жизнедѣятельности Гукбальда и Гвидо, а въ особенности послѣдняго, благодаря численности представителей его школы.

Алкуинъ (Alcuinus, Albinus Flaccus) родился въ Іоркширѣ (въ Англіи) въ 755 г. умеръ въ 804 г; былъ учителемъ Карла Великаго по части музыкальнаго дѣла. Авреліанъ (Aurelianus Reomensis) изъ Реомэ (во Фландріи); жилъ въ половинѣ IX-го столѣтія и оставилъ по себѣ сочиненіе „Musica disciplina". Ремигій Альтизюдоръ, Бенедиктинскій монахъ Сенъ-Жерменскаго монастыря, жилъ во второй половинѣ IX-го вѣка; послѣ него осталось сочиченіе „De musica". Отто Клуніацензій, современникъ Гукбальда, жившій послѣдніе годы своей жизни во Франціи, гдѣ и умеръ въ 942 г; оставилъ послѣ себя нѣсколько научно музыкальныхъ сочиненій, между которыми наиболѣе выдающимся можно назвать „Dialogus de musica". Регино, Бенедиктинскій монахъ, умершій въ 910 г., авторъ „Epistola de harmonia"; Берно изъ Рейхенау (умеръ въ въ 1048 г.), аббатъ, авторъ сочиненія „Opuscula de musica". Германъ Контрактусъ, высоко образованный монахъ Бенедиктинецъ, умершій въ 1054 г. и оставившій много сочиненій научно-музыкальнаго содержанія, изъ которыхъ наиболѣе видное мѣсто занимаетъ „Musica". Вильгельмъ изъ Гиршау жилъ въ половинѣ XI-го вѣка. Арибо, схоластикъ Бенедиктинецъ, послѣдователь Гвидо и истолкователь гвидовскаго сочиненія „Micrologus"; жилъ во второй половинѣ XI-го вѣка. Іоаннъ Коттоній, также какъ и предшествовавшій одинъ изъ усердныхъ Гвидонійцевъ. Бернгардтъ изъ Клерво (1091—1153 г.), авторъ „Tonale", сочиненія о гаммахъ. Сочиненія этихъ названныхъ здѣсь представителей научно-музыкальной литературы, а также какъ и сочиненія Гукбальда, Гвидо, Франка Кельнскаго, Маркетта Падуанскаго, Іоанна де Муриса, издалъ въ 1784 г. хорошій зна-

токъ дѣла, аббатъ Мартинъ Гербертъ по собраннымъ имъ манускриптамъ подъ названіемъ „Scriptores ecclesiastici de musica sacra“.

Древнѣйшее изъ дошедшихъ до насъ сочиненій о мензуральной системѣ есть изданное Гербертомъ въ числѣ помянутыхъ выше (1) сочиненіе Франка Кёльнскаго (изъ Кёльна) „Musica et cantus mensurabilis“. Сочиненіе это даетъ подробное понятіе о мензурѣ, взаимномъ отношеніи интерваловъ по тогдашнему понятію и объ дискантизированіи. Въ самый первый періодъ существованія мензуры мензуральныхъ нотъ было двѣ: *Longa* и *Brevis*; у Франка ихъ имѣется четыре и соотвѣтственно четыре рода паузъ; двѣ вновь прибавленныя мензуральныя ноты были *Duplex longa* (позднѣе—*Maxima*) и *Semibrevis*. Наибольшею по длинѣ была Maxima наименьшею—Semibrevis; взаимное отношеніе ихъ, какъ измѣреніе ихъ сравнительной продолжительности было таково:

Одна *Maxima*, содержала въ себѣ двѣ *Longa*.
Одна *Longa* „ „ „ двѣ *Brevis*.
Одна *Brevis* „ „ „ двѣ *Semibrevis* (2).

Сравнивая ихъ съ нотами нашего времени надо понимать ихъ такъ:

Одна *Maxima*=двумъ нашимъ цѣлымъ.
Одна *Longa*=одной нашей цѣлой.
Одна *Brevis*=нашей полунотѣ.
Одна *Semibrevis*=нашей четверти.

Тройное дѣленіе, соотвѣтствующее Греческимъ Трохею и Ямбу, состояло изъ Longa и Brevis, слѣдовавшихъ одна за другою. Для того чтобъ уразнообразить ритмъ и дать ему возможность состоять не изъ однихъ 2—1, 2—1, 2—1 (Longa-brevis, Longa-brevis и т. д.) Франкъ изобрѣлъ другое взаимное отношеніе между Longa и Brevis, а именно: первая могла быть понимаема какъ содержащая въ себѣ не двѣ, а три Brevis. При посредствѣ этого взаимнаго отношенія можно было имѣть

---

(1) Примѣч. Script. III.

(2) Примѣч. Изображались эти мензуральныя ноты въ видѣ черныхъ четырехъ-угольныхъ головокъ: Longa—квадратикомъ поставленнымъ на одну изъ сторонъ, съ черной линіей идущей отъ верхняго угла на подобіе того какъ это есть у теперешнихъ полунотъ и четвертей; Brevis—такимъ же квадратикомъ но безъ линіи; Semibrevis—такимъ же квадратикомъ поставленнымъ не на одну изъ сторонъ, а на уголъ; Maxima (двойная longa)—соединеніемъ двухъ квадратиковъ, чернымъ паралелограммомъ, поставленнымъ на широкую сторону, съ линіей какъ Longa. А. Р.

тройной ритмъ, состоящій не только изъ Longa-Brevis но и изъ одной Longa, повторяющейся нѣсколько разъ; при сочетаніи Longa-Brevis первая играла роль Греческаго Арзиса, вторая роль Тезиса; когда же появлялась трехъ временная Longa, то она оставалась Арзисомъ а Тезисъ къ ней составляла или послѣдующая Longa, или слѣдовавшія за нею три Brevis. Позднѣе это тройное дѣленіе перенесено было и на Brevis-Semibrevis, а также на изобрѣтенную позднѣе *Minima,* составлявлявшую по существу половину Semibrevis. Такимъ образомъ кромѣ первоначальнаго двухвременнаго дѣленія явилось еще трехвременное: послѣднее получило названіе perfectum, въ честь того, что трехвременность, тройственность, сообразно съ христіанскими вѣрованіями считалась наиболѣе совершеннымъ началомъ, а первоначальное двухвременное дѣленіе получило названіе imperfectum. Бывали случаи, когда (напр. у Франка) въ сочиненіи съ трехвременнымъ ритмомъ слѣдовали одна за другой двѣ Brevis, при чемъ одну должно было понимать какъ двойную; называлось это Альтераціей. Въ такихъ случаяхъ для уясненія поющему, которую именно изъ двухъ Brevis слѣдуетъ считать альтерированной, къ Brevis, что играла роль двухвременной, прибавляли точку, называвшуюся по этому *punctum alterationis* (1). Кромѣ Альтераціонной точки, была еще другая, замѣнявшая наши тактные штрихи и называвшаяся *puctum divisionis*. Что касается тактныхъ штриховъ, то они появились много позднѣе; только съ XVI-го вѣка начинають они входить въ употребленіе, при чемъ прививаются довольно туго, такъ что еще въ концѣ XVI-го вѣка все таки многіе композиторы обходились безъ раздѣленія тактовъ штрихами.

Ученіе о консонансахъ и диссонансахъ, благодаря Франку, стало на новую почву и его принципы по этой части напоминаютъ то, какъ понимается дѣло въ наше время. Консонансы по его теоріи бываютъ трехъ видовъ: полные, средніе и неполные. Полными признаетъ онъ только унисонъ и октаву; средними—кварту и квинту; не полными—большую и малую терцу. Диссонансы бываютъ двухъ видовъ: полные—увеличенная кварта, большія и малыя септимы и секунды и неполные—большая и малая секста. Послѣдняя уступка относительно

(1) Примѣч. Въ этомъ явле[ні]и и лежитъ начало нашей точки, приставляемой къ нотамъ въ качествѣ признака удлиненія ихъ на одно время въ дополненіе къ двумъ временамъ ими содержимымъ. А. Р.

сексты, считавшейся до того совершеннымъ диссонансомъ, сдѣлано очевидно въ виду признанія терцы неполнымъ консонансамъ; конечно терца-консонансъ не можетъ дать въ опрокинутомъ видѣ диссонансъ—сексту, но довольно логичнымъ выглядитъ то, что *неполный* консонансъ (разъ уже считать таковымъ терцу) даетъ въ своемъ обращеніи неполный диссонансъ, что въ сущности, какъ понятіе весьма мало отличается отъ понятія „неполный консонансъ". Сверхъ того довольно логиченъ былъ и результатъ: соединеніе неполнаго консонанса (терцы) съ неполнымъ диссонансомъ (секстой) сокращало такъ сказать явленіе „неполности" и давало полный консонансъ, октаву.

Говоря объ интервалахъ, Франкъ даетъ указанія относительно употребленія въ дѣло при многоголосномъ пѣніи консонансовъ и диссонансовъ; указанія эти доказываютъ съ полною ясностью, что дѣло многоголосной композиціи въ его время стояло значительно выше чѣмъ во времена Гвидо и первыхъ Гвидонійцевъ; обязано оно этимъ было конечно главнѣе всего мензуральной системмѣ и тому, насколько сравнительно быстро она привилась. Франкъ же даетъ указанія объ различныхъ формахъ композиціи, существовавшихъ въ его время, какъ напр. *Motettis*, *Cantilenis*, *Conductis* и *Rondellis*.

Motettus—родъ свѣтскаго пѣнія (тогда эта форма понималась совершенно противоположно теперешнему) и названіе Motettus произошло отъ слова mot, подъ которымъ Провансальскіе пѣвцы, Труверы, понимали вообще стихотвореніе, служащее текстомъ для мелодіи. Позднѣе, съ XV-го вѣка Motettus началъ имѣть текстъ религіознаго содержанія и Тинкторисъ разъясняетъ его какъ духовное пѣніе, имѣющее общерелигіозное содержаніе, пригодное для исполненія въ церкви, если не во время службы, то во всякое другое время для приданія мыслямъ церковной паствы возможно религіознаго направленія. Въ сущности послѣднее назначеніе Мотетта и это объясненіе его характера остается вѣрнымъ до нашего времени, ибо и теперь, напр. въ Германіи, во многихъ городахъ можно иногда присутствовать по пятницамъ при исполненіи въ церквахъ Мотеттовъ въ послѣ-полуденное время. Cantilena состояла изъ небольшой мелодіи сдѣланной къ тексту эротическаго, или просто любовнаго содержанія. Conductus, и Rondellus, указанія о которыхъ менѣе ясны, были также формами свѣтской музыки; какъ кажется подъ названіемъ Rondellus (Rondelet, Rund strophe) надо пони-

мать свѣтскую форму композиціи, основная тема которой является въ видѣ нѣсколькихъ возвратовъ мелодіи къ ея начальной строфѣ; этимъ вѣроятно объясняется и самое названіе происходящее отъ слова roud, rund (круглый), позднѣе, по разъясненію Дюфэи, подъ Rondellus можно было понимать то, что мы отчасти понимаемъ подъ словомъ fugato, подъ выраженіемъ фугированная тема (не въ строгой формѣ фуги), или что нѣмцы понимаютъ подъ выраженіемъ „nachamungen“. Попадающіяся у Франка выраженія въ родѣ plica, copula, ochetus,остаются для нашего времени непонятными такъ-же какъ и поподающееся выраженіе littera.

Ранѣе всего мензуральная системма привилась въ Англіи, гдѣ въ Оксфордѣ вообще процвѣтала музыка еще съ IX-го вѣка. Высказать это мнѣніе можно основываясь на указаніяхъ писателей нѣсколько позднѣйшаго періода, а отчасти и потому, что дѣйствительно именно въ библіотекѣ Оксфордскаго университета имѣется наибольшій процентъ сочиненій о мензуральной системмѣ, оставшихся отъ періода непосредственно слѣдовавшаго за жизнедѣятельностью Франка. Но вышесказанное конечно не исключаетъ необходимости признанія за Нидерландами, Франціей и Италіей того времени также важной роли въ дѣлѣ развитія мензуры, ибо композиторы и ученые этихъ странъ, а въ особенности Нидерландцы, какъ мы увидимъ ниже, оказали очень много услугъ дѣлу развитія мензуральной музыки, и даже былъ періодъ времени, нѣсколько позднѣе Франка, когда именно Нидерландцы-то и шли можно сказать впереди всѣхъ какъ контрапунктисты-мензуралисты.

Чуть ли не ко времени Франка относится и анонимное сочиненіе о мензуральной музыкѣ, „Musica quadrata seu mensurata“, называющееся „Pseudo-Beda“. Такъ какъ въ Оксфордской библіотекѣ имѣется манускриптъ Пресбитера (писателя жившаго отъ 672—735 г.), который называется также „Beda“ и который впослѣдствіи былъ изданъ въ Базелѣ въ 1563-емъ году, то произошло недоразумѣніе, вовлекшее нѣкоторыхъ позднѣйшихъ писателей въ весьма важную ошибку, состоявшую въ томъ, что они предполагали мензуру извѣстною въ Англіи еще въ VIII-омъ вѣкѣ. Такого рода фактъ былъ бы рѣшительно не возможенъ, и мнѣніе будто много ранѣе XII-го вѣка мензуральная системма начала свое существованіе есть мнѣніе чрезвычайно ошибочное, явившееся въ результатѣ указаннаго выше недоразумѣнія.

Между писателями слѣдовавшими за Франкомъ, коментировавшими и разъяснявшими его указанія и принципы, можно назвать слѣдующихъ: Вальтеръ Одингтонъ, бенедиктинецъ жившій въ первой половинѣ XIII-го вѣка; Гіеронимъ Моравскій, работавшій надъ мензуральной музыкой и прожившій большую часть жизни въ Парижѣ монахъ-доминиконецъ; оба они не ушли далѣе Франка и были лишь коментаторами и проводителями его принциповъ. Тоже можно сказать и о Робертѣ-де-Гандло. Но въ концѣ XIII-го и началѣ XIV-го вѣка выступили на арену научно-музыкальной дѣятельности два писателя, роль которыхъ была значительно шире роли трехъ вышеназванныхъ; это Маркеттъ изъ Падуи (Маркеттъ Падуанскій) и еще болѣе его выдающійся Іоаннъ-де-Мурисъ. Отъ Маркетта дошли до нашего времени два сочиненія въ изданіи Герберта: одно отъ 1274 г. трактующее объ cantus firmus и его значеніи, а другое, отъ 1309 года, касающееся исключительно мензуральнаго пѣнія.

Іоаннъ де-Мурисъ (въ первой четверти XIV-го вѣка докторъ Сорбонны въ Парижѣ) былъ вообще человѣкомъ высокаго образованія. Философъ, знатокъ исторіи, математикъ, онъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ и выдающимся музыкантомъ. Его взляды на дѣло многоголоснаго пѣнія, на роль, какая должна быть въ немъ отведена консонансамъ и диссонансамъ, доказываютъ въ немъ такое пониманіе прекраснаго въ искуствѣ, которое возможно лишь въ человѣкѣ въ высшей степени передовомъ. Такъ напр. онъ разъяснилъ, что диссонансъ какъ проходная гармонія вполнѣ законенъ, разъ что онъ должнымъ образомъ разрѣшается, законенъ настолько же, насколько строго умѣстенъ консонансъ въ началѣ и въ концѣ каждаго гармоническаго порядка. Вопросъ о параллельныхъ полныхъ консонансахъ (октавѣ и унисонѣ), какъ и вопросъ о параллельныхъ квинтахъ, разрѣшается Де-Мурисомъ въ томъ смыслѣ, что ни то ни другое не должно быть допустимо; рекомендуется даже противуположное движеніе какъ способъ, способствующій развитію гармоническихъ красотъ. Словомъ Іоаннъ де- Мурисъ съ своими принципами значительно придвинулся къ писателямъ и композиторамъ позднѣйшей эпохи, и разумѣется проводя эти принципы въ жизнь искуства въ значительной степени способствовалъ развитію его.

По отношенію къ Діафоніи труды Іоанна де-Муриса отразились слѣдующимъ: Діафонія стала существовать въ двухъ видахъ organica и

basilica. Basilica состояла изъ того, что одинъ голосъ, именно бассъ, сохранялъ постоянно одинъ и тотъ же выдерживаемый тонъ (органный пунктъ), другой же дѣлалъ по отношеніи къ нему разные интервалы въ своемъ мелодическомъ движеніи; при этомъ движеніе начиналось обязательно съ квинты, а кончалось непремѣнно полнымъ консонансомъ. Въ сущности это—родъ прежней Діафоніи. Diaphonia Organica состояла изъ двухъ одновременно движущихся голосовъ, дѣлающихъ въ своемъ мелодическомъ направленіи постоянное противуположное движеніе: когда верхній голосъ идетъ на верхъ, нижній направляется внизъ и на оборотъ. Чрезъ удвоенія происходили изъ Діафоній—Трифоніи и Тетрафоніи; въ послѣдней Іоаннъ-де-Мурисъ допускаетъ удвоеніе въ квинтѣ, единственный случай, гдѣ онъ до извѣстной степени примирялся съ квинтными ходами. Diaphonia Organica была формой чисто вокальнаго характера, тогда какъ Basilica съ ея неподвижнымъ нижнимъ тономъ прямо намекаетъ на то, что органный пунктъ поручался инструменту.

По видимому Іоаннъ-де-Мурисъ занимался изслѣдованіемъ многоголосія, понимая подъ нимъ главнѣйшимъ образомъ контрапунктъ; во всякомъ случаѣ контрапунктъ и его техника были одною изъ отраслей знанія, усердно разработываемыхъ Іоанномъ-де-Мурисомъ; онъ даже оставилъ послѣ себя сочиненіе «Ars contrapuncti»(1) Въ томъ же направленіи работалъ ближайшій послѣдователь традицій Іоанна-де-Муриса Просдоцимъ Белдомандій, оставившій также послѣ себя сочиненіе «De Contrapuncto». Послѣдній между прочимъ признаетъ уже не только терцу, но и сексту за консонансъ, исходя изъ того убѣжденія, что консонансъ терца должна оставлять дальнѣйшую часть октавы (сексту) тоже консонансомъ; по мнѣнію того же Белдомандія, не имѣя въ себѣ характера полнаго диссонанса, кварта все же консонансомъ названа быть не можетъ. Первоначальный контрапунктъ былъ простѣйшаго вида и понятіе контрапункта предпологало буквальное punctum contra punctum, т. е. ноту противъ ноты, изъ чего можно предположить что контрапунктъ первоначально разработывался двухъ голосный. Контрапунктъ же временъ Іоанна-де-Муриса былъ уже болѣе искуственъ и многоголосенъ; это уже былъ контрапунктъ утонченный, предпола-

---

(1) Примѣч. Открыто это сочиненіе историкомъ Бурнеемъ. *А. Р.*

гающій сопоставленіе не двухъ а большаго количества голосовъ такимъ образомъ, чтобъ происходящія отъ того сочетанія давали гармоническую истинность, гармоническій интересъ и соотвѣтствовали тогдашнимъ требованіямъ относительно гармонической красоты. Нота противъ ноты уже не требовалась; благодаря мензуральной системмѣ ничто не могло нарушаться тѣмъ, что противъ одной ноты извѣстнаго голоса оказывались двѣ и болѣе того ноты другаго голоса. И главное двухголосность не только уже не вмѣняется въ обязанность, но напротивъ того: ея тщательно избѣгаютъ. Впервые начинаетъ дѣлаться замѣтнымъ стремленіе дѣлать контрапунктное сочетаніе сколь возможно многоголоснымъ. Самому Іоанну-де-Мурису, судя по нѣкоторымъ даннымъ, были уже не безъизвѣстны даже нѣкоторыя контрапунктныя тонкости въ родѣ каноническаго веденія голосовъ хотя не въ смыслѣ строгаго канона.

Замѣчательно, что въ этотъ періодъ развитія мензуральной музыки роль церкви по отношенію къ искуству, которое въ былое время именно она то и вела впередъ, значительно измѣнилась. Со временъ Франка Кельнскаго и сквозь періодъ жизне-дѣятельности Маркетта и Іоанна де-Муриса замѣчается какъ бы сопротивленіе церковныхъ вліяній тѣмъ великимъ новшествамъ, которыя внесли въ міръ искуства эти три выдающіеся дѣятеля. Папство начинаетъ относиться къ нововведеніямъ крайне подозрительно, видя въ нихъ одинъ только подрывъ священныхъ традицій прежняго времени; самомалѣйшія уступки приходилось отвоевывать шагъ за шагомъ; новая системма многоголоснаго пѣнія изучалась неохотно; новыя принципы относительно консонансовъ и диссонансовъ принимались почти съ полунасмѣшкой: новыя пѣснопѣнія изображенныя мензуральными нотами изучались церковными пѣвцами вообще, а папскими въ особенности, не очень охотно; послѣдніе ихъ плохо разучивали, еще того плоше пѣли, вообще относились къ нимъ какъ къ посягательству на святыню Григоріанскаго пѣнія. Но за то тѣмъ выше была роль такихъ борцовъ за дѣло, какъ Франкъ, Маркеттъ и де-Мурисъ, борцовъ за новые принципы, великихъ либераловъ въ искуствѣ. Іоаннъ де-Мурисъ очевидно и понималъ дѣло проведенія въ жизнь новыхъ традицій, какъ борьбу новаторства съ консерватизмомъ; по крайней мѣрѣ онъ не безъ озлобленія клеймилъ порой церковниковъ-пѣвцовъ, приверженцевъ старины и Григоріанстна. Эти люди—по

его мнѣнію—берясь за выполненіе многоголосной музыки и не желая имѣть понятія о мензурѣ, предпочитаютъ пѣть свои многоголосныя вещи наудачу, перевирая все сколь возможно и не помня даже о томъ, что они до сего времени не выучились понимать, что такое консонансъ и что такое диссонансъ. «И еще при этомъ» говоритъ онъ «они стремятся облечь свою безтолковость въ торжественную тогу: это говорятъ они, называется дискантизировать на новый манеръ, это значитъ по новому обращаться съ диссонансами.» Въ своихъ нападкахъ на церковниковъ Іоаннъ де-Мурисъ доходитъ даже до того, что обзываетъ ихъ самихъ «козлами въ роли львовъ» а пѣніе ихъ «крикомъ осла вмѣсто человѣческаго пѣнія». «Они швыряють во всѣ стороны» говоритъ онъ «консонансы и диссонансы такъ, что толку въ томъ нѣтъ ни малѣйшаго».

Въ старой папской капеллѣ, гдѣ болѣе всего неохотно принимали новшества мензуралистовъ, упорно держались традиціи Григоріанства и до конца XIV-го столѣтія единственно-допустимымъ новшествомъ были Гукбальдовскіе organum съ ихъ квартными и квинтными параллелями, раздававшимися въ праздничные дни. Напротивъ того во Франціи въ королевскихъ школахъ дѣло двигалось впередъ да впередъ; тамъ новые принципы прокладывали себѣ путь довольно свободно. Мензура, новое ученіе объ интервалахъ, новыя формы многоголосія, находили себѣ тамъ послѣдователей, поклонниковъ и истолкователей. Тоже можно отчасти сказать и про новую папскую капеллу въ Авиньонѣ. Въ послѣдней между прочимъ пользовался довольно большой популярностью весьма странный видъ трехголосной псалмодіи, состоявшей изъ параллельныхъ секстъ-аккордовъ (тоника-терца-секста) при чемъ основная мелодія полагалась въ верхнемъ голосѣ; разрѣшалась подобная псалмодія въ финалѣ такъ: верхній голосъ съ предпослѣдняго тона шелъ въ октаву основнаго тона мелодіи, средній въ квинту, а нижній отправлялся въ самый основной тонъ. По нашему это вышло бы такъ, взявъ напр. вещь въ *C—dur*:

верхній голосъ—*H*, *A*, *H*, *c*.
средній голосъ—*F*, *E*, *F*, *G*.
нижній голосъ—*D*, *C*, *D*, *C*.

Этотъ жанръ трехголоснаго пѣнія назывался Falso Bordone (по французски Faux Bourdon) или правильнѣ говоря „*псалмодія съ falso bordone*“, псалмодія съ ложнымъ, обратнымъ основнымъ голосомъ (основной голосъ, самый cantus firmus, къ которому придѣлывались два остальные, лежалъ въ верхнемъ голосѣ, вопреки прежде установившимся обыкновеніямъ). Собственно говоря, хотя такого рода комбинація какъ рядъ секстъ-аккордовъ и не можетъ быть сравниваема по гармоническимъ достоинствамъ съ параллельными квартами и квинтами прежняго „organum“, все же какъ гармоническое сочетаніе falso bordone представляетъ собою нѣчто крайне ничтожное; однако благодаря тому, что всетаки секстъ-аккорды куда красивѣе параллельныхъ квинтъ, этотъ видъ псалмодіи привился въ сферахъ папства и изъ Авиньона былъ даже перенесенъ при Папѣ Григоріѣ XI (занялъ папскій престолъ въ 1377 г.) въ старую римскую капеллу, гдѣ получилъ довольно обширное примѣненіе и гдѣ онъ культивировался со всевозможными мензуральными подробностями. Мало по малу, съ развитіемъ искуства, самое значеніе подобной трехголосной псалмодіи совершенно стерлось, что и понятно: человѣчество успѣло уже ознакомиться съ сочиненіями по интереснѣе секстъ-аккорднаго порядка, хотя бы и снабженнаго ритмическими подробностями; но странно: названіе Falso Bordone осталось въ ходу и относилось къ композиціямъ до такой степени мало схожимъ по своей формѣ съ первообразомъ Falso Bordone, что остается только задавать вопросъ почему же именно этимъ именемъ назывались подобныя кампозиціи? Въ XVII-мъ столѣтіи, когда нѣкоторыя композиціи завѣдомыхъ мастеровъ дѣла иногда снабжались названіемъ Falso Bordone, даже утратилась возможность понимать, какая именно форма такъ называлась; порою оказывалось что Falso Bordone обозначало форму, въ которой основная мелодія, проходящая въ бассу (что же бы казалось тутъ общаго съ Falso Bordone?), исполнялась на органѣ, а три, иногда четыре вокальные голоса дѣлали къ этому бассу разнообразнѣйшій и сложнѣйшій контрапунктъ, въ которомъ ни о какихъ сектъ-аккордныхъ порядкахъ не было и помина.

V.

ЭПОХА НИДЕРЛАНДЦЕВЪ.

Эпоха Нидерландцевъ и ея значеніе въ исторіи развитія искуства.— Періодъ первый. Дюфэи. Мензура и контрапунктъ его времени.— Современники Дюфэи.— Періодъ второй. Оккенгеймъ и быстрое развитіе контрапунктнаго дѣла.—Нидерландцы временъ Оккенгейма и его ученики.—Періодъ третій. Жоскенъ де-Прэ и время исключительнаго блеска въ дѣлѣ контрапунктной техники. — Зачатки програмной музыки. — Петруччивская нотопечатня и ея значеніе.—Червертый період. Виллаэртъ. — Развитіе свободныхъ формъ. Мадригалъ и Мадригалисты.—Другія свободныя формы композиціи.

Тотъ періодъ развитія музыкальнаго искуства, о которомъ теперь будетъ идти рѣчь, обыкновенно называется эпохой Нидерландцевъ, такъ какъ именно Нидерландскіе ученые музыканты, мастера композиціи и контрапунктисты были въ этотъ періодъ главными, наиболѣе видными, и наиболѣе численными представителями музыкальнаго дѣла и такъ какъ именно ихъ-то музыкальныя традиціи и были вліяніемъ, охватившемъ весь ходъ тогдашняго развитія искуства вообще и контрапункта въ особенности. Контрапунктъ, законы голосоведенія и пр. поставленные предшествовавшими мастерами дѣла на твердую почву, труды такихъ людей какъ Франкъ Кельнскій, Маркеттъ Падуанскій и Іоаннъ де Морисъ, изобрѣтеніе и постепенное усовершенствованіе мензуральной системмы, все это поставило искуство музыки въ такое положеніе, что оно могло уже теперь развиваться не прежнимъ кропот-

ливымъ путемъ, а напротивъ того быстро и смѣло завоевывая себѣ въ области знанія нѣчто новое и новое. Въ этотъ же періодъ времени кромѣ развитія контрапунктной стороны композиціи а слѣдовательно и многоголосія, кромѣ еще большаго усовершенствованія и доведенія до большихъ тонкостей мензуральной системмы, произошло еще событіе, которое съ разу подняло искуство чуть-ли не больше чѣмъ многіе труды прежнихъ его представителей, которое дало возможность облегчать дѣло распространія самыхъ памятниковъ искуства т. е. композицій; событіе это—изобрѣтеніе нотопечатанія. Понятно, что такого рода открытіе играетъ столь-же важную роль по отношеніи къ искуству, какъ изобрѣтеніе книгопечатанія по отношенію къ наукѣ.

Цѣлый рядъ историковъ одинаково относится къ заслугамъ, которыя оказали за весь этотъ періодъ развитія искуства Нидерландцы. Во Франціи, Италіи, Германіи, Англіи, словомъ повсюду были разсѣяны теоретики и компонисты Нидерландцы; въ школахъ они были учителями, въ капеллахъ диригентами и пѣвцами, при дворахъ коронованныхъ особъ придворными капельмейстерами и компонистами. Если нельзя съ одной стороны отрицать заслугъ тогдашнихъ преставителей искуства другихъ націй, то съ другой стороны нельзя не признать того, что величайшій процентъ заслугъ по части веденія впередъ искуства за весь этотъ періодъ выпадаетъ все-же на долю Нидерландцевъ. Они выставили такой длинный рядъ даровитыхъ и образованныхъ музыкальныхъ дѣятелей. какъ ни одна нація. Одинъ изъ историковъ, разсказывая о томъ значеніи, какое Нидерландцы имѣли для развитія искуства въ Италіи, пересчитываетъ до тридцати именъ Нидерландскихъ крупныхъ компонистовъ, жившихъ въ Италіи. Можно-же себѣ поэтому представить до какой степени дѣйствительно огромно было число Нидерландцевъ-музыкантовъ вообще, т. е. принимая въ расчетъ не однихъ компонистовъ, жившихъ въ Италіи, а всевозможныхъ компонистовъ, учителей, теоретиковъ, диригентовъ, пѣвцовъ и пр. наводнявшихъ собой всю западную Европу.

Исторія развитія искуства музыки въ періодъ Нидерландцевъ представляетъ собой главнымъ образомъ четыре, весьма рельефно выдѣляющіеся изъ общаго, періода, которые и могутъ быть въ сущности названы по именамъ главныхъ представителей ихъ, бывшихъ безъ исключенія Нидерландцами. Первый изъ нихъ былъ Дюфэи, за нимъ слѣ-

довалъ Оккенгеймъ, за тѣмъ Жоскенъ-де-Прэ, и наконецъ Виллаэртъ. Первый періодъ есть время первой, такъ сказать, подготовительной обработки только начинающаго свое развитіе контрапункта, второй и третій представляютъ собой рядъ блестящихъ и быстрыхъ успѣховъ по части голосоведенія, контрапункта и мензуры; съ четвертаго періода начинается собственно нисхожденіе Нидерландской школы съ той высоты, на которую она возведена была массой представителей своего недавняго прошлаго. Съ половины XVI-го вѣка довольно быстро затмѣвается блескъ ея, и заканчиваетъ она свое существованіе, свою историческою роль дѣятельностью одного изъ величайшихъ представителей искуства своего времени, человѣка котораго можно считать если не прямымъ послѣдователемъ Нидерландской школы, то все-же истымъ результатомъ ея существованія. Человѣкъ этотъ былъ Орландо Лассо.

Время, когда Нидерландцы начали играть видную роль въ области Французскаго искуства Кизеветтеръ опредѣляетъ приблизительно концомъ XIV-го столѣтія. Къ этому времени состояніе музыки во Франціи, и въ особенности состояніе церковной музыки было очень не блестящее; композиція ушла еще не далеко за предѣлы дискантизированья; въ Папской капеллѣ главную роль играли Авиньонскіе пѣвцы; дискантизированье и разные Falso bordogne были главнымъ, чѣмъ исчерпывалось музыкальное композиторство. Контрапунктъ переживалъ дѣтскій періодъ своего существованія, и хотя были люди занимавшіеся исключительно этой отраслью музыкальныхъ знаній, но людей этихъ было до такой степени мало, что ихъ иначе нельзя считать такъ исключеніями изъ общаго правила.

По мнѣнію Кизеветтера Нидерландцы были первыми истинными контрапунктистами. Мнѣніе это оспаривается Доммеромъ, хорошимъ знатокомъ дѣла, утверждающимъ, что еще прежде Нидерландцевъ Германія имѣла уже замѣчательнаго представителя контрапунктнаго искуства въ лицѣ Іоанна Годендага, бывшаго въ 1451-омъ году завзятымъ учителемъ контрапункта (слѣдовательно раньше величайшаго Нидерландскаго конкрапунктиста Оккенгейма). Мнѣніе Доммера тѣмъ справедливѣе, что кромѣ помянутаго Годендага можно назвать еще нѣсколькихъ нѣмцевъ-контрапунктистовъ того времени, какъ напр. Генрихъ Исаакъ, Генрихъ Финкъ. Стефанъ Магу; но тѣмъ не менѣе, отстаивая ихъ и ихъ время, Доммеръ

какъ будто совершенно забываетъ, что и Нидерландецъ Оккенгеймъ былъ не первымъ въ своемъ родѣ и что Дюфэи жилъ раньше всѣхъ выше названныхъ. Гдѣ же дѣйствительно контрапунктъ получилъ весьма раннее развитіе, это въ Англіи. Тамъ въ 1458-омъ году умеръ замѣчательный представитель средневѣковаго искуства, контрапунктистъ-композиторъ Дунстабль. Вообще съ контрапунктомъ и тѣмъ, кто первый началъ собою видную дѣятельность въ этой области музыкальнаго знанія выходитъ то, что историки оспариваютъ мнѣніе другъ друга. Кизеветтеръ, Баини и многіе другіе склоняются на сторону Нидерландцевъ, что собственно очень естественно, если принять въ разсчетъ уже ихъ численность и огромность ихъ значенія въ исторіи развитія контрапункта. Доммеръ-же и отчасти Форкель держатъ сторону Нѣмцевъ, основываясь главнымъ образомъ на вышеупомянутомъ Годендагѣ. Справедливость требуетъ признать за первыми большую состоятельность мнѣнія чѣмъ за вторыми; самое курьёзное тутъ то, что и тѣ и другіе оставляютъ совершенно въ сторонѣ Англію и Дунстабля, жившаго не позднѣе Дюфэи и ранѣе Годендага. По правдѣ-же говоря дѣло развитія контрапункта и началось въ Англіи именно едва-ли не ранѣе чѣмъ даже въ средѣ Нидерландцевъ; но только оно не имѣло тамъ такого огромнаго количества бойцовъ за себя. Безспорнымъ остается также тотъ фактъ, что Нидерландцы, были-ли они первыми или вторыми—все же играли самую видную роль изъ всѣхъ въ дѣлѣ развитія искуства музыки XV-го и XVI-го столѣтія.

Древнѣйшія контрапунктно-обработанныя мессы, хранящіеся въ архивахъ Папской капеллы въ Римѣ принадлежатъ перу перваго виднаго представителя Нидерландской школы, человѣка, которымъ начинается первый періодъ ея развитія, періодъ Гильома Дюфэи; кромѣ мессъ дошли до нашего времени и нѣкоторыя его контрапунктныя обработки свѣтскихъ пѣсенъ. По Фетису Дюфэи родился въ Геннегау и былъ главнымъ образомъ теоретикомъ и учителемъ—дѣятельности, въ области которыхъ онъ стоялъ даже выше чѣмъ въ области композиціи. Баини говоритъ, что Дюфэи состоялъ тенористомъ-пѣвцомъ въ Папской капеллѣ въ Римѣ отъ 1380—1432 г. Справедливость послѣдняго свѣдѣнія оспаривается Арнольдомъ; Тинкторисъ также, называя самыхъ раннихъ контрапунктистовъ поименовываетъ, Дунстабля въ Англіи, Эгидія Беншуа во Франціи и *„умершаго нѣсколько позднѣе*

Дюфэи". А такъ какъ Дунстабль умеръ въ 1458 году, то слѣдовательно Дюфэи, умершій еще того позднѣе, не могъ быть въ 1380 году пѣвцомъ Папской капеллы. На основаніи всѣхъ этихъ данныхъ и другихъ указаній Тинкториса и Мартина-ле-Франка, Арнольдъ весьма основательно предполагаетъ, что контрапунктистъ Дюфэи и пѣвецъ Дюфэи были разные люди, родившіеся одинъ гораздо ранѣе другаго. Композиторъ-теоретикъ Дюфэи началъ быть знаменитымъ приблизительно съ 1435 года; главныя его теоретическія работы относятся къ періоду времени 1440—1450 года; а его дѣятельность по школѣ, давшей большое количество теоретиковъ, контрапунктистовъ и композиторовъ, во главѣ которыхъ стоялъ Оккенгеймъ, можно считать главнымъ образомъ отъ 1450—1465 г. Умеръ Дюфэи въ своемъ отечествѣ въ 1474 мъ году.

Гармонія ко времени Дюфэи была уже дѣломъ значительно выработаннымъ трудами его предшественниковъ, и хотя не представляла собой особеннаго многообразія въ нашемъ смыслѣ слова, но за то отличалась до извѣстной степени правильностью, чистотой и строгостью. Диссонансы появлялись или на несильныхъ частяхъ такта, тамъ, гдѣ они бывали не рѣзко замѣтны, и гдѣ они играли роль нѣкоторымъ образомъ проходныхъ гармоній или формулировались какъ задержанія (въ томъ числѣ и кварта), построенныя на Тезисѣ и разрѣшенные въ Арзисѣ. Разрѣшеніе послѣдняго тона, т. е. тона, вводящаго въ тонику композиціи было нѣсколько странно, хотя положительно нелишено нѣкоторой суровой самобытной красоты; септима напр. не шла прямо въ октаву, а спускалась съ начала въ секту и за тѣмъ уже шла въ октаву, т. е. вмѣсто такого финала:

c. c H.—c выходило
c. c H. A. c

Этотъ тонъ *A* игралъ роль какъ бы чего то заставляющаго слушателя еще рѣзче, еще сильнѣе ощущать въ слѣдующимъ за тѣмъ *c* характеръ финальности.

Мензура стала во время Дюфэи также на высоту, на которой она не стояла до него. Онъ былъ первый, начавшій нотировать бѣлыми нотами, такъ какъ очевидно этотъ способъ онъ признавалъ дающимъ возможность производить еще болѣе мелкія дѣленія временъ тона. Уже при Іоаннѣ де-Мурисѣ существовала *minima* какъ пятый видъ дѣленія вре-

мени; *brevis* по этому заняла уже роль бывшей *longa*, и стала возможной цѣльной единицей такта; въ такомъ видѣ она названа были *tempus*. Въ качествѣ *tempus perfectum* и *tempus imperfectum* она содержала въ себѣ три или двѣ *semibrevis;* нотировать стали tempus perfectum посредствомъ бѣлаго кружка а tempus imperfectum—въ видѣ кружка, незамкнутаго справа. *Maxima* получила названіе *Modus major*, а *Longa*—*Modus minor*. Semibrevis была также трехвременною или двухвременною т. е. perfecta и imperfecta; въ первомъ случаѣ она изображалась въ видѣ бѣлаго кружка съ точкою посрединѣ, во второмъ—въ видѣ кружка не замкнутаго справа и также съ точкою посрединѣ. Такимъ образомъ выходило, что Brevis въ видѣ tempus perfectum содержала въ себѣ три Semibrevis, тоже perfecti, содержащія въ себѣ три minim'ы; въ цѣломъ выходило что въ tempus perfectum содержалось девять minim'ъ. Могло быть и такъ tempus perfectum (трехвременная Brevis) содержало въ себѣ три semibrevis imperfecti (двухвременныя), т. е. въ цѣломъ шесть minim'ъ. Трехвременными и двухвременными могли быть только крупныя времена т. е. Maxima, Longa, Brevis (tempus) и Semibrevis; остальныя же: Minima, Semiminima и появившіяся со времени Дюфэи Fusa, или Unca и Semifusa или Bisunca, могли быть только двухвременными (imperfecti). Полная мензура этого времени слѣдовательно представляется въ такомъ видѣ:

Maxima (***Modus major***)	=	двѣ, или три Longa.	времена, могшія быть *perfecti* и *imperfecti*.
Longa (***Modus minor***)	=	двѣ, или три Brevis.	
Brevis (***tempus***)	=	двѣ, или три Semibrevis.	
Semibrevis	=	двѣ, или три Minima.	
Minima	=	двѣ Semiminima.	времена исключительно imperfecti
Semiminima	=	двѣ Fusa.	
Fusa	=	двѣ Semifusa.	

Тактныхъ штриховъ еще не употреблялось въ дѣло, но порядокъ тактныхъ акцентовъ былъ уясненъ на столько, что и безъ тактныхъ штриховъ чтеніе мелодіи оказывалось вполнѣ возможнымъ, хотя конечно и болѣе затруднительнымъ чѣмъ въ наше время. Въ тѣхъ случаяхъ, когда самъ компонистъ стремился сколь возможно облегчить дѣло прочтенія его композиціи, онъ замѣнялъ наши тактные штрихи точками (punctum divisionis). Но иногда и раздѣльныхъ точекъ не употребляли въ дѣло, и тогда являлось дѣйствительное осложненіе дѣла, и осложне-

ніе безполезное; при обиліи мензуральныхъ подробностей, при нѣкоторой запутанности трехвременнаго и двухвременнаго счисленія, поющему приходилось отсчитывать мысленно столько tempus'овъ, что дѣйствительно дѣло это было не легкое даже при опредѣленности тактныхъ акцентовъ. Но композисты того времени, какъ мы увидимъ ниже, порою даже щеголяли тѣмъ, что при чтеніи ихъ композицій поющій поневолѣ становился чуть не въ тупикъ; они какъ будто нарочно старались осложнять и безъ того уже сложное дѣло чтенія нотъ при массѣ мензуральныхъ подробностей, и это-то вѣроятно было отчасти причиною и того, что порою раздѣльныя точки, это важное удобство для читающаго, отсутствовали въ композиціи.

Нечего и говорить о томъ, что контрапунктъ временъ Дюфэи представляетъ собою нѣчто значительно слабѣйшее по сравненіи съ контрапунктомъ напр. третьяго періода Нидерландской эпохи; въ немъ еще замѣтно не мало выдѣланности, насильственности, и отъ того нѣкоторой негладкости. Очевидно контрапунктисты временъ Дюфэи не набили еще руку и потому контрапунктныя работы ихъ выглядятъ какъ-бы школьными упражненіями по сравненіи съ тонкими контрапунктными работами временъ Жоскена. Гармонія, значительно выработанная по сравненіи съ предшествовавшей, отличается однако не особенными достоинствами по части колоритности и красоты. Мелодія, благодаря тому, что композисты имѣли въ предметѣ главнымъ образомъ контрапунктъ и только ему посвящали свои заботы, оказывается незавидною по части гладкости; тоже отчасти можно сказать и въ отношеніи мелодическаго хода среднихъ голосовъ въ большинствѣ контрапунктныхъ работъ времени Дюфэи. Эта негладкость голосоваго движенія конечно также представляла извѣстныя затрудненія для пѣвцовъ. Одинъ изъ учениковъ Жоскена, Кокликусъ, называетъ Дюфэи „математикомъ-музыкантомъ", понимая подъ этимъ выраженіемъ то, что можно сказать отчасти и не про одного Дюфэи, а про многихъ контрапунктистовъ Нидерландской эпохи: сухая, математическая сторона контрапунктной обработки порою заслоняла для нихъ собой остальныя стороны дѣла композиціи.

Текстъ церковныхъ композицій того времени игралъ довольно странную роль въ музыкальномъ сочиненіи для пѣнія. Въ Мотеттахъ еще его подписывали подъ нотами весь, сначала до конца, но напр. въ

Мессахъ, текстъ которыхъ конечно оставался всегда однимъ и тѣмъ-же, подписывались только заглавныя слова: „*Kyrie*“, „*Glaria*“, и т. п. прикладывать же текстъ къ музыкѣ, распредѣлять его слоги въ общемъ цѣломъ композиціи, предоставлялось пѣвцамъ, отъ чего выходило не мало неудобствъ, такъ какъ конечно далеко не всегда количество слоговъ текста соотвѣтствовало количеству музыкальныхъ слоговъ извѣстнаго отдѣла. Тамъ-же, гдѣ композиторъ помѣстилъ столько-же слоговъ музыкальныхъ, сколько ихъ имѣлось въ текстѣ, выходило разумѣется то, что напр. вмѣсто словъ: *Ky-ri-e e-le-i-son* можно было коль угодно пѣть семь другихъ слоговъ, положимъ хоть: *glo-ri-a in-ex-cel-sis*, до такой степени мало имѣли между собой связи чисто-музыкальная и текстовая стороны дѣла. Контрапунктировались обыкновенно мессы и мотетты такъ, что *cantus firmus* помѣщался въ тенорѣ. Мелодія этого cantus firmus'а бралась или изъ стараго Григоріанскаго пѣнія или—что было также въ ходу въ нѣсколько позднѣйшій періодъ — изъ области свѣтской музыки, изъ какой нибудь пѣсни. Мессы назывались обыкновенно по первымъ словамъ текста той пѣсни, отъ которой бралась мелодія, дававшая собой cantus firmus мессы: вслѣдствіе этого выходило нѣчто весьма курьезное: были напр. мессы ,,Adieu mes amours‘‘. ,,Una masque de buscaya‘‘, ,,Fortuna desperata‘‘ ,,Des rouges nes и т. п. т. е. это значило, что cantus firmus одной былъ мелодія пѣсни ,,Adieu mes amours‘‘, cantus firmus другой—мелодіи пѣсни ,,Fortuna desperata‘‘ и пр., отчего и самыя мессы получили до такой степени неподходящія къ дѣлу названія. Особенной популярностью одно время пользовалась у композиторовъ мелодія Провансальской пѣсни ,,l'homme armé‘‘ которую ужасное множество разъ различные композиторы брали въ качествѣ cantus firmus'а и контрапунктировали къ ней мессы. Въ томъ случаѣ, если месса имѣла cantus firmus'омъ мелодію сочиненную самимъ композиторомъ, что бывало впрочемъ очень рѣдко, то она не носила никакого имени, а называлась просто Messe sine nomine. Явленіе подобное указаннымъ повторялось съ Протестантскимъ пѣніемъ; и тамъ многіе хоралы имѣли мелодіи старыхъ народныхъ пѣсенъ. Только уже современемъ стали къ этому относиться какъ къ профанаціи религіи и церковной музыки, но XV, XVI и даже XVII вѣка были временемъ, въ которое композиторы не считали антирелигіознымъ взять за cantus firmus мелодію пѣсни ,,Adieu mes amours‘‘ и построить на нее мессу,

точно такъ-же какъ художникъ-живописецъ не считалъ оскорбленіемъ для божества свою любовницу, позирующую для его будущей мадонны.

Какъ современниковъ Дюфэи, за исключеніемъ Дунстабля, который собственно началъ свою дѣятельность раньше его, можно назвать: во Франціи — Эгидія Беншуа и нѣсколько позднѣе — Бразара, Жіованни-де-Монте и Элуая; главнымъ же представителемъ послѣдующей за Дюфэи эпохи можетъ считаться самый видный, самый талантливый изъ его учениковъ Іоганнъ Оккенгеймъ. Родился этотъ «Патріархъ контрапункта», какъ называли его, не только его ученики, но и историки позднѣйшихъ временъ, въ графствѣ Геннегау въ 1440-мъ году. Исключительно знаменитымъ онъ сталъ дѣлаться приблизительно съ 1470-го года, умеръ же въ 1515-мъ году. Дать полное понятіе о томъ, что такое былъ контрапунктъ временъ Оккенгейма было бы довольно трудно: тѣ отрывки контрапунктныхъ работъ разныхъ мастеровъ его времени, которые брались учеными послѣдующихъ временъ (Глареаномъ, Гейденомъ и др.), какъ примѣры для учебниковъ, даютъ собственно о немъ весьма неясное понятіе. Изъ тѣхъ же источниковъ, которые имѣются въ сочиненіяхъ разныхъ людей, писавшихъ о Нидерландцахъ, можно заключить слѣдующее: дѣло контрапункта при Оккенгеймѣ значительно подвинулось впередъ сравнительно съ тѣмъ, какъ оно стояло при его предшественникѣ. Каноны разныхъ видовъ съ аугментаціей и диминуаціей (1), всевозможные—обратные и простые были—въ ужасномъ ходу при Оккенгеймѣ; нотировались они въ одну строку какъ „*plures ex una*“ или *ex una voce tres*, „*ex una voce quatuor*“ и т. д., въ видѣ загадокъ каноновъ, что само по себѣ разумѣется сбивало и спутывало пѣвцовъ еще больше чѣмъ обязанность считать безъ тактныхъ штриховъ по полсотни *minim*'ъ. Насколько мало заботились композисты объ облегченіи участи пѣвцовъ, читающихъ ихъ композиціи, какимъ игриво-злорадостнымъ характеромъ отличались тогда отношенія композиста къ исполнителю, можно судить потому, что у одного номера Оккенгеймовской мессы, преставляющаго собой загадку-канонъ, композистъ поставилъ вмѣсто ключа лишь вопросительный знакъ; ему казалось оче-

---

(1) Примѣч. *Crescit* или *decrescit in duplo, triplo* и т. д.

видно слишкомъ малымъ заставить пѣвцовъ читать канонъ-загадку со всѣми трудностями тогдашнихъ мензуральныхъ подробностей при отсутствіи тактныхъ штриховъ, и потому онъ заставилъ поющаго задумываться даже надъ тѣмъ, откуда, въ области какого ключа начинается канонъ (1)? Самое названіе канонъ понималось тогда въ сущности такъ же какъ и теперь: тоже почти понималось подъ именемъ фуги. Фуги въ нашемъ смыслѣ слова еще не существовало, и появляется квинтная фуга впервые лишь въ XVII-мъ вѣкѣ. Трудности чтенія каноновъ къ концу періода дѣятельности Оккенгейма еще увеличились, такъ какъ начали появляться каноны съ различными тактными счисленіями въ разныхъ голосахъ. Подобный канонъ, написанный въ Гиподорійской гаммѣ Пьеромъ-де-ла-Рю сохранился какъ памятникъ того, до чего можетъ дойдти человѣкъ въ своемъ контрапунктномъ увлеченіи и до какого жестокосердія по отношеніи къ исполнителю можетъ дойти композиторъ. Канонъ этотъ, прочитанный Беллерманномъ, заимствовавшимъ его изъ Глареановскаго „Додекахордона", таковъ: четырехголосый (fuga quatuor vocum ex unica) онъ написанъ въ видѣ загадки на одной системмѣ и долженъ быть читаемъ въ четырехъ разныхъ ключахъ и съ четырьмя разными счисленіями; при этомъ конечно весь канонъ по возможности уснащенъ мензуральными подробностями. Нѣсколько позднѣе дѣло писанія каноновъ зашло за предѣлы всего возможнаго; компонисты, выработавшіе въ себѣ великихъ контрапунктистовъ, перестали удовлетворяться рамками четырехголоснаго канона. Начинаютъ появляться каноны все большаго и большаго количества голосовъ; являются восьми, двѣнадцати голосые каноны, доходитъ дѣло до тридцати голосыхъ; Оккенгеймовскій „Garritus" есть уже канонъ въ 36 голосовъ. Конечно воспроизводить эти каноны въ настоящемъ смыслѣ слова, какъ тридцати голосныя композиціи, было не возможно, но оказалось возможнымъ исполнять ихъ какъ циркель-каноны и крейсъ-фуги; разъ что тѣмъ, или инымъ, способомъ оказалось возможнымъ примѣнять къ дѣлу столь многоголосые каноны, рвеніе контрапунктистовъ заходило все дальше и дальше. Доммеръ напр. упоминаетъ о канонѣ „*Соломоновъ узелъ*" сочиненія Валентини, написанномъ для 96 голосовъ (2). Конечно по-

(1) Примѣч. Канонъ этотъ есть „KYRIE" въ Мессѣ „Missa ad omnem tonum".

(2) Примѣч. Gesch. d. Mus. 84.

добныя явленія представляли собою исключенія, разработывался же главнымъ образомъ четырехъ и шести голосый контрапунктъ, но уже и исключенія эти есть нѣчто крайне характерное, и они даютъ понятіе о томъ, до какихъ предѣловъ дошло развитіе контрапунктнаго дѣла и дѣла многоголосія во времена Оккенгейма. Важны разумѣется не сами эти безчисленно-голосые каноны, не та напряженная математическая работа, въ результатѣ которой является какой нибудь „Соломоновъ узелъ", а важно то, что благодаря такой работѣ развивалась контрапунктная техника, развивалась та отросль музыко-знанія, на которой зиждется очень многое. Собственно по части красоты гармоніи, музыкальности самыхъ композицій, представители Оккенгеймовскаго періода ушли не очень далеко впередъ отъ времени Дюфаи; но что касается обработки голосоведенія, гладкости и натуральности движенія даже среднихъ голосовъ, то благодаря пріобрѣтенію композистами огромной контрапунктной техники, дѣло это подвинулось впередъ довольно значительно.

Изъ представителей Нидерландской школы временъ Оккенгейма какъ наиболѣе видныхъ можно назвать слѣдующихъ. Іоаннъ Регисъ, Вильямъ Фегесъ, знаменитый музыкальный ученый и историкъ Іоаннъ Тинкторисъ, его Неаполитанскіе коллеги по школѣ Гварнерій и Гикаэртъ. Въ особенности былъ знаменитъ своей композитерской продуктивностью Яковъ Гобрехтъ (въ концѣ XV-го вѣка). Глареанъ разсказываетъ о немъ (³), что онъ обладалъ такимъ композиторскимъ жаромъ и главное такою контрапунктною техникою, что ему ничего не стоило въ продолженіи одной ночи написать чуть не цѣлую мессу. Глареанъ же упоминаетъ и о томъ, что именно Гобрехтъ былъ учителемъ Эразма Роттердамскаго. Изъ числа его очень немногихъ композицій, дошедшихъ до позднѣйшаго времени, наиболѣе выдается Passiona, написанная къ латинскому тексту по Евангелисту Матвѣю; напечатана она въ 1538 г. Въ параллель къ Нидерландцамъ этого же періода можно поставить весьма видныхъ нѣмецкихъ контрапунктистовъ Генриха Финка и Генриха Исаака; послѣдній пользовался въ особенности извѣстностью какъ композистъ церковной и свѣтской музыки. Какъ учитель Оккенгеймъ являетъ собою примѣръ дѣйствительно за-

(³) Примѣч. Dodekachordon. Basel, 1547 г. 456.

мѣчательный: изъ его школы вышла цѣлая фаланга контрапунктистовъ, композиторовъ, учителей, вообще представителей той, или другой области музыко-знанія. Пьеръ де-Ла-Рю, Александръ Агрикола, Антоній Брумель, Гаспаръ, Колтеръ, Пріорисъ, все это крупныя имена того времени, а все это были ученики Оккенгейма. Всѣ они группировались около блестяще-талантливой личности величайшаго изъ учениковъ Оккенгейма, контрапунктиста, слава котораго долго жила въ исторіи искуства и котораго собственно надлежитъ считать представителемъ третьяго періода Нидерландской эпохи, Жоскена-де-Прэ.

Жоскенъ-де-Прэ по указаніямъ Кизеветтера былъ ученикомъ въ школѣ Оккенгейма уже въ 1455 году; но по указаніямъ другихъ писателей, и сообразуясь съ годами его смерти и отдѣльныхъ эпохъ его жизни, вѣрнѣе будетъ предположить, что онъ напротивъ того родился только приблизительно въ 1450-мъ году или около того. Мѣстомъ рожденія этаго композитора, одни называютъ городъ Камбрэ, другіе—Кондэ, третьи же—С. Квентинъ. Изъ неопровержимыхъ источниковъ извѣстно, что въ періодъ послѣднихъ лѣтъ правленія Папы Сикста IV (1471—1484) Жоскенъ былъ пѣвцомъ папской капеллы; затѣмъ онъ жилъ при дворѣ въ Феррарѣ, потомъ въ качествѣ перваго пѣвца и диригента капеллы при дворѣ французскаго короля Людовика XII; изъ Франціи переселился онъ въ Германію, гдѣ при дворѣ императора Максимиліана I игралъ также очень видную роль; въ 1521-мъ году умеръ онъ въ Кондэ. Всѣ современники Жоскена-де-Прэ и послѣдовавшіе за нимъ композисты, историки и ученые согласны относительно опредѣленія музыкальной личности его и того значенія, какое имѣла для развитія искуства его художественная жизнедѣятельность; всѣ признаютъ за нимъ кромѣ природной даровитости серьезное, глубокое музыкальное образованіе, выучку и рутину въ дѣлѣ контрапункта, въ который онъ—сказать кстати—первый началъ вводить чуждые до тѣхъ поръ элементы: мелодичность и чисто музыкальную интересность помимо интересности математически-музыкальной. Продолжая вести впередъ дѣло своихъ учителей, имѣя подъ руками уже много выработанныхъ средствъ въ области контрапункта, Жоскенъ, благодаря своей личной даровитости, увеличилъ даже самый матеріалъ многоголосной композиціи, употребленіемъ въ дѣло болѣе чѣмъ какъ оно было прежде разнообразныхъ голосовыхъ комбинацій; въ отноше-

ніи мелодичности веденія голосовъ онъ ушелъ далеко впередъ отъ своихъ ближайшихъ предшественниковъ; его голосовые ходы были мало того гладки, гибки и красивы въ мелодическомъ отношеніи (это еще могло бы быть результатомъ огромной выучки и контрапунктной техники компониста), но въ нихъ чувствовались уже элементы фантазіи, музыкальнаго воображенія, отъ нихъ вѣяло оригинальностю (а это уже не дается ничѣмъ кромѣ личной даровитости композитора). Гафурій говоритъ, что композиціи Жоскена-де-Прэ «суть пріятнѣйшія и красивѣйшія изъ всего, что было до сихъ поръ написано»: Іоаннъ Спотирусъ въ его *Tractato de musica* ([1]), говоря о Жоскенѣ какъ о компонистѣ, называетъ его «величайшимъ своего времени». Трудности контрапунктной работы, столь усложненныя его предшественниками, Жоскенъ побѣждалъ съ замѣчательной легкостью. Глареанъ разсказываетъ, что талантъ Жоскена и его композиторская сила были столь велики, что въ области контрапунктной композиціи для него не было невозможнаго ([2]); никто не могъ сравниться съ нимъ по части свѣжести музыкальныхъ идей, никто не могъ имѣть такой легкости и гладкости въ обработкѣ труднѣйшихъ контрапунктныхъ комбинацій, какъ онъ— вотъ, мнѣніе серьезно авторитетнаго музыкальнаго писателя, какъ Глареанъ. Между многими людьми, съ уваженіемъ относящимися къ личности Жоскена-де-Прэ, какъ композитора, можно указать и на Лютера. «Жоскенъ», говоритъ онъ, «есть властелинъ тоновъ; они у него дѣлаютъ то, что онъ хочетъ, тогда какъ у другихъ компонистовъ выходитъ наоборотъ: компонисты дѣлаютъ то, чего требуетъ комбинируемые тоны. Композиціи Жоскена свѣжи, сильны, прелестны; въ нихъ незамѣтно того, что авторъ скованъ разными правилами, формами, законами; онъ свободенъ самъ, и отъ композицій его вѣетъ свободной прелестью, какъ отъ пѣнья зяблика въ лѣсахъ». Въ различныхъ капеллахъ композиціи Жоскена исполнялись съ такой охотой, что стоило лишь появиться въ свѣтъ какому-нибудь мотетту его сочиненія, и онъ тотчасъ на расхватъ исполнялся повсюду. Замѣчательный примѣръ того, какъ любили слушать его композиціи, можно указать въ слѣдующемъ: когда въ Папской капеллѣ узнали, что одинъ изъ любимѣйшихъ мотеттовъ (въ шесть голосовъ) „*Verbum bonum*

(1) Примѣч. Forkel. Gesch. II. 551.
(2) Примѣч. Dodekachordon. 362.

et suave“, который долго считался композиціей Жоскена, есть дѣло творчества Виллаэрта (позднѣйшаго чѣмъ Жоскенъ Нидерландца), композиста также весьма замѣчательнаго, то мотеттъ этотъ тотчасъ же всѣ разлюбили и не исполняли больше. Единственно что можно отчасти поставить въ упрекъ Жоскену это то, что благодаря легкости съ какой онъ владѣлъ дѣломъ самой сложной композиціи, благодаря его стремленію вводить въ церковную музыку все больше и больше мелодичности и фантазіи, онъ явился какъ бы человѣкомъ, по милости котораго строгость церковнаго стиля начала падать все больше и больше, и въ тоже время виртуозность завоевывала себѣ въ области церковной композиціи все большее и большее право гражданственности. Такъ что періодъ дѣятельности Жоскена-де-Прэ можетъ быть понимаемъ съ одной стороны какъ періодъ исключительнаго процвѣтанія поэтическихъ сторонъ искуства, смѣлости и свободы музыкальныхъ идей, но въ тоже время онъ есть періодъ паденія церковнаго стиля — періодъ, когда все больше и больше отходили въ область прошлаго прежніе идеалы церковной композиціи и стали являться на ихъ мѣста новые, болѣе блестящіе, но быть можетъ менѣе соотвѣтствующіе своему назначенію. Что касается до самыхъ текстовъ церковныхъ композицій, то ко временамъ Жоскена они третировались композистами въ такой степени, что напр., Кокликусъ, ученикъ Жоскена, говоритъ, что композисты его времени въ большинствѣ случаевъ даже и не знали количества слоговъ въ тѣхъ номерахъ текста, къ которымъ они писали музыку. Лучшіе представители искуства заботились настолько о контрапунктѣ, о веденіи голосовъ, они настолько забывали смыслъ и значеніе текста, что даже иногда писали музыку вовсе не соображаясь съ количествомъ и качествомъ текстовыхъ слоговъ. Пѣвцамъ исполнителямъ предоставлялось самимъ поступать какъ угодно съ текстами и искажать ихъ по желанію и по надобности, лишь бы не искажалась этимъ музыкальная сторона дѣла. Слова сокращались, выпускались совершенно, съ ними дѣлали все, что можетъ охарактеризовать полнѣйшее пренебреженіе къ тексту. Баини даетъ примѣръ одной четырехъ-голосной фразы Жоскена, въ которой одинъ голосъ поетъ слова *Ave Regina* другой—*Regina Coeli*, третій—*Alta redemptoris*, и наконецъ четвертый—*Inviolata integra*. Разумѣется при этихъ условіяхъ слушатель долженъ былъ такъ же мало понять что-нибудь изъ текста, какъ ма-

ло очевидно было у композиста желанія сдѣлать музыку соотвѣтствующей словамъ. Жоскенъ же былъ представителемъ и разнаго рода музыкальныхъ фокусничествъ, которыя онъ допускалъ даже въ области крупныхъ церковныхъ композицій; у него напр. была одна месса въ которой проходила въ различныхъ комбинаціяхъ фраза: *la, sol—fa, re—mi,* что давало собой игру словъ: *lasol fare mi* т.-е. предоставь это мнѣ сдѣлать; месса эта такъ и называлась по французски „*Laisse faire à moi*", написана она была, какъ кажется во время пребыванія Жоскена во Франціи. Баини же говоритъ и слѣдующее: во времена послѣ Жескена, фокусничество дошло до того, что попадались напр.: манускрипты, всѣ испещренные разноцвѣтными нотами; тамъ гдѣ текстъ имѣлъ содержаніемъ разсказъ о смерти или несчастіи, ноты были черныя; тамъ гдѣ говорилось о крови—ноты являлись красными; гдѣ говорилось о рощахъ и лѣсахъ—ноты были зеленыя; говорилось о водѣ—ноты были голубыя. Словомъ очевидно пишущій стремился окраской нотъ изобразить какъ бы содержаніе текста. Положимъ, что такого рода манускрипты столько же могли быть продуктомъ фантазіи композистовъ какъ и результатомъ писарскихъ измышленій переписчиковъ, но все же въ этомъ фактѣ весьма рельефно и характерно выдается то, на какой ступени стояло фокусничество въ искуствѣ того времени и насколько уживалось оно рядомъ съ серьезными стремленіями представителей того времени и дѣйствительнымъ развитіемъ дѣла музыки.

Весьма характерною чертою въ исторіи развитія искуства Нидерландской эпохи являются первые задатки того, что мы понимаемъ подъ названіемъ програмной музыки. Во времена Жоскена эти зачатки какъ кажется впервые имѣютъ мѣсто въ области музыкальнаго искуства, при чемъ самой употребительной темой програмной музыки были битвы и сраженія. Одинъ изъ лучшихъ представителей этаго жанра, ученикъ Жоскена, Жанекенъ, написалъ напр. сочиненіе, изображавшее битву при Мариньяно; тутъ были и грустныя картины отступленія побѣжденныхъ, и торжественные возгласы побѣдителей, и возгласы команды и пр. Удивительнымъ представляется то, что роль исполнителя всѣхъ этихъ эффектовъ поручалась не оркестру какъ напр. это сдѣлали-бы въ наше время, а хору. По словамъ Доммера (1)

(1) Примѣч. Gesch. 92.

все это изображалось голосами посредствомъ различныхъ музыкальныхъ фразъ уподоблявшихся всевозможнымъ характернымъ явленіямъ сраженія. Подобныя же композиціи появлялись и позднѣе; можно указать для примѣра на Чимелливскую «La bataglia Tagliana», на Габріэлевскую восьмиголосую «картину битвы».

Отъ Жоскена лично осталось композицій: три книги мессъ, изданныхъ Октавіемъ Петруччи въ 1502 и 1503-мъ годахъ первымъ изданіемъ и въ 1516-мъ году изданныхъ уже въ третій разъ, множество мотеттовъ, изъ которыхъ часть издана тѣмъ же Петруччи (1514—1519 гг.) въ его сборникѣ, носящемъ названіе «Motetti de la crona», кромѣ того танцы и обработки французскихъ пѣсенъ. Между многочисленными учениками Жоскена можно назвать многихъ передовыхъ представителей искуства своего времени, изъ которыхъ каждый вложилъ не одинъ камень въ большое зданіе заложенное первымъ представителемъ Нидерландизма, Дюфэи. Ковликусъ, жившій большую часть жизни въ Германіи и извѣстный не только какъ контрапунктистъ, но и какъ музыкальный писатель; Іоаннъ Мутонъ, авторъ множества мотеттовъ, гимновъ, псалмовъ и пр. выдающійся педагогъ, изъ школы котораго вышелъ представитель послѣдняго періода Нидерландской эпохи, Виллаэртъ; Николай Гомбертъ, капельмейстеръ при дворѣ Карла V-го, авторъ многоголосныхъ мотеттовъ, появившихся въ изданіи въ XVI-омъ вѣкѣ въ Венеціи; Жакетъ фонъ Берггемъ (Жакетъ Мантуанскій); Жіакомо Аркадель, бывшій дирижентомъ хора въ Ватиканѣ, потомъ капельмейстеромъ кардинала Лотарингскаго, авторъ многихъ мессъ, мотеттовъ, извѣстный и какъ древнѣйшій писатель мадригаловъ; въ XVI-омъ вѣкѣ мадригалы эти въ количествѣ шести томовъ вышли въ свѣтъ изданные въ Венеціи. Упомянутый уже выше Клементій Жанекенъ, авторъ множества пѣсенъ и изданныхъ въ Венеціи (въ XVI-омъ вѣкѣ) «Inventions musicales»: Цертонъ, Майлордъ, Бургонь и многіе другіе также были учениками Жоскена-де-Прэ.

Какъ разъ во время, при такомъ огромномъ числѣ композиторовъ какое выставили школы Оккенгейма и Жоскена-де-Прэ, въ 1502 году Октавій Петруччи изобрѣлъ нотопечатный аппаратъ съ подвижными металлическими типами. Существовавшій до сихъ поръ и даже позднѣе не совсѣмъ вышедшій изъ употребленія аппаратъ нотопечатанія, состоявшій изъ деревянныхъ досокъ, былъ сравнительно такъ неудобенъ,

и при томъ стоилъ такъ дорого, что нечего и говорить о томъ, какую огромную пользу искуству, принесъ только-что изобрѣтенный аппаратъ Петруччи, имѣвшій за собой рѣшительно всѣ преимущества сравнительно съ прежнимъ. Къ концу своей жизнедѣятельности Петруччи оставилъ нотопечатаніе и занялся печатаніемъ книгъ, но разъ уже изобрѣтеніе было сдѣлано оно пошло въ ходъ очень быстро. Въ 1507 году въ Аугсбургѣ (въ Германіи) Эргардтъ Огликъ завелъ нотопечатню съ подобнымъ Петруччіевскому аппарату; существуетъ даже мнѣніе, что онъ былъ изобрѣтателемъ его, а не перенимателемъ Петруччіевской идеи; мнѣніе это можно считать справедливымъ тѣмъ болѣе, что краткость промежутка времени между появленіемъ нотопечатни въ Венеціи и затѣмъ въ Аугсбургѣ даетъ весьма важное основаніе думать, что при тогдашнихъ условіяхъ жизни изобрѣтеніе не могло успѣть распространиться за предѣлы своего отечества. Вслѣдъ за Аугсбургомъ появляются нотопечатни въ Майнцѣ, гдѣ Шепферъ завелъ въ 1512 году большое нотопечатное заведеніе и въ Нюренбергѣ. Къ половинѣ XVI-го столѣтія были уже нотопечатни въ Мюнхенѣ, Лейпцигѣ, Антверпенѣ, Базелѣ, Парижѣ и Римѣ; партитуры впрочемъ во всѣхъ этихъ нотопечатняхъ не печатались, такъ какъ это считалось ненужной тратой труда и матеріала, печатались же одни голоса, отдѣльными партіями: такъ оно продолжалось до конца XVII-го вѣка, когда мало по малу начало входить въ обыкновеніе печатать партитуры; раньше же этого, хотя и были случаи печатанія партитуръ въ концѣ XVI-го и въ началѣ XVII-го вѣковъ, но къ такого рода фактамъ нельзя относится иначе какъ къ исключеніямъ.

Началомъ XVI-го столѣтія начинается и четвертый періодъ существованія Нидерландской школы; этимъ-то періодомъ собственно и заканчиваютъ свою историческую роль въ дѣлѣ развитія искуства музыки Нидерландцы. Первымъ представителемъ этого періода Нидерландской эпохи можно считать Адріана Виллаэрта, ученика Мутона, а по другимъ указаніямъ—самого Жоскена-де-Прэ. Родился Виллаэртъ во Фландріи въ 1490 году; въ 1516 году явился въ Римъ, но пробылъ тамъ не долго; въ Венеціи предложили ему почетное мѣсто въ тогдашнемъ смыслѣ слова, а именно должность капельмейстера при капеллѣ собора св. Марка. Виллаэртъ принялъ это мѣсто и сохранилъ его за собой до 1563 года; этотъ же годъ можно считать по нѣкоторымъ указаніямъ и годомъ его смерти. Благодаря его дѣятельности, значеніе

капеллы очень поднялось, въ особенности когда Виллаэртъ основалъ при ней музыкальную школу, выставившую мало по малу цѣлый рядъ весьма видныхъ представителей искуства. Дѣятельность Виллаэрта какъ учителя и композиста носитъ на себѣ характеръ уже нѣсколько отличный отъ дѣятельности его предшественниковъ. Такъ какъ въ его время стремленія къ музыкальному фокусничеству, къ виртуозности, были развиты не только въ области музыки свѣтской, но и церковной и такъ какъ съ другой стороны значеніе текста въ пѣвческой композиціи было загублено Нидерландцами уже въ концѣ втораго періода, то понятно насколько важна была дѣятельность такого человѣка какъ Виллаэртъ, который во всю свою жизнь стремился повернуть дѣло развитія композиціи на иную дорогу, который глубоко понялъ, какое мѣсто въ вокальной, и въ особенности церковно-вокальной композиціи, нужно отвести тексту. Его старанія придать церковной музыкѣ большую простоту и строгость стиля правда далеко невсегда увѣнчивались успѣхомъ, но за то его усилія провести новые принципы хотя-бы въ области свѣтской музыки удались сполна. Виллаэртъ хотѣлъ во что бы то ни стало дать возможность тексту играть ту роль, какая ему принадлежитъ по самому смыслу и значенію текстовой, пѣвческой композиціи; для этого нужно было съумѣть отрѣшиться отъ тѣхъ исключительно-контрапункныхъ, чисто-математическихъ принциповъ и отношеній къ дѣлу композиціи, къ какимъ пришли въ результатѣ Нидерландцы. Понадобилось создать новый родъ, новую форму композиціи, форму, которая бы давала возможность композисту быть свободнѣй и которая бы не была въ постоянныхъ тискахъ *cantus firmus*'а. Этотъ новый родъ свѣтской музыки сложился въ форму мадригала, камерной композиціи для трехъ и болѣе (включительно до восьми) голосовъ. Мадригалъ, какъ форма, чрезвычайно быстро завоевалъ себѣ право гражданственности въ Италіи, и именно изъ магригала-то и сложилось впослѣдствіи нѣчто послужившее началомъ музыкальной драмы. По началу мадригалы писались для голосовъ съ инструментальнымъ акомпаньементомъ и исполнялись какъ камерная композиція; впослѣдствіи же значеніе инструментальнаго отдѣла нѣсколько расширилось и вмѣстѣ съ тѣмъ мадригалы стали исполнять на сценѣ. Изъ Италіи мадригалъ перешолъ въ Германію и въ Англію, гдѣ въ особенночти сдѣлался одной изъ популярнѣйшихъ формъ компози-

ціи; въ Германіи къ концу XVII-го вѣка мадригалъ слился воедино съ другой формой композиціи, а именно съ камеръ-кантатою, пока наконецъ въ XVIII вѣкѣ онъ не исчезъ окончательно какъ отдѣльный, самостоятельный видъ музыкальной композиціи.

Самая идея мадригала была очень нова для XVI-го столѣтія, и дѣйствительно развитіе такой формы композиціи не могло не повліять на развитіе искуства вообще; текстъ состоялъ обыкновенно изъ двѣнадцати, или пятнадцати строфъ стихотворенія, которое можно было назвать скорѣе поэтической прозой чѣмъ стихами, такъ какъ строки всѣ были разной длины и съ разно-поставленными акцентами. Къ этому тексту писалась многоголосная композиція, чаще всего четырехъ, пяти и шести-голосная. Тексту въ мадригалѣ отведена была довольно видная роль; онъ мало того долженъ былъ быть поставленнымъ съ музыкой такъ, чтобъ всегда быть слышимымъ и понятнымъ, но еще въ добавокъ долженъ былъ имѣть съ музыкой настолько общаго, чтобъ музыка нѣкоторымъ образомъ была какъ бы отраженіемъ того, объ чемъ шла рѣчь въ текстѣ. Понятно, что при такихъ условіяхъ не былъ уже возможенъ cantus firmus и чисто контрапунктная, математическая обработка дѣла; и дѣйствительно: мадригалъ даже перваго времени является композиціей, держащейся на самыхъ свободныхъ началахъ. Музыкальныя идеи, музыкальное содержаніе его, почерпались изъ идей и содержанія самаго текста; мелодія была всегда нова, всегда сочинялась самимъ композиторомъ; вмѣсто строгаго контрапункта, вмѣсто строгаго канонированья, являлись свободныя, хотя и нелишенныя контрапунктныхъ красотъ fugato и отдѣльныя фугированныя фразы. Знанія и огромная контрапунктная техника, которыми къ этому времени обладали компонисты, разумѣется мало того не мѣшали дѣлу, но еще помогали ему; благодаря имъ-то именно, музыкальныя идеи мадригала обработывались съ такой подробностью, какъ только этого желалось пишущему; но эта подробность, этотъ свободный контрапунктъ, эти *fugato* вмѣсто строгихъ каноновъ, а главное отсутствіе *cantus firmus'а* и приданное тексту важное значеніе, все вмѣстѣ сдѣлало то, что мадригалъ былъ какъ бы первымъ основаніемъ будущей *свободной* музыки, музыки не сжатой ни въ какія тѣсныя рамки. Если въ началѣ самый стиль композиціи въ мадригалѣ и не отличался особенно отъ стиля мотетта, то за то уже во второй половинѣ

XVI-го вѣка свободныя начала мадригала дали себя почувствовать тѣмъ, что съ каждымъ десяткомъ лѣтъ мадригалъ по характеру своему уходилъ все дальше и дальше отъ мотетта. Быстро распространилась эта форма, быстро завоевывала себѣ симпатіи и самихъ композиторовъ, и исполнителей, и всѣхъ, кому дорого было развитіе искуства. Ко времени Орландо-Лассо, и главное благодаря дѣятельности его самого и первыхъ послѣдователей Виллаэрта, мадригалъ завоевалъ уже себѣ сполна право гражданственности.

Лучшіе композиторы-мадригалисты въ періодъ времени существованія мадригала какъ самостоятельной и популярной формы были: самъ Виллаэртъ и за нимъ цѣлый рядъ его учениковъ и позднѣйшихъ послѣдователей по части писанія мадригаловъ; Вэрдело, Векки, де-Веноза, Орландо Лассо, Монтеверде, Легренци, Лотти и др. Между всѣми ими одно изъ первыхъ мѣстъ какъ мадригалистъ занимаетъ Лука Маренціо, мадригалы котораго считались современниками да и позднѣйшими цѣнителями замѣчательнѣйшими.

Немного спустя послѣ начала существованія мадригала какъ отдѣльной, самостоятельной формы композиціи, мало по малу начали создаваться одна за другой формы свѣтской музыки, носившія на себѣ подобно мадригалу характеръ нѣкоторой безформенности, или, говоря иными словами, имѣвшія подобно мадригалу форму свободную, не сжатую въ рамки строгаго контрапункта и cantus firmus'а. Особенно распространены были *Вилланеллы*—пѣсни сочинявшіяся въ народномъ духѣ, возможно простыя по музыкальному содержанію, легкія, и потому расходившіяся во множествѣ даже въ низшихъ слояхъ общества, тамъ гдѣ контрапунктъ и cantus firmus едвали могли бы себѣ найдти отголосокъ. Изящнѣй по музыкальнымъ идеямъ и по обработкѣ, имѣвшія въ себѣ даже не мало композиторскихъ тонкостей, были *Виллоты Неаполитанскія* (*Villote alla Neapolitana*). Въ сущности это—тѣже Вилланеллы, но положенныя на болѣе изящные нравы. Писались онѣ во множествѣ, пѣлись чрезвычайно охотно; дѣло доходило даже до того, что изящныя аристократки тогдашняго Неаполя и другихъ центровъ Италіи не только съ огромнымъ интересомъ слѣдили, ловили появленіе всякой новинки по этой части, но даже сами учились компонировать только ради удовольствія дѣлаться авторами Виллотъ. Типичнѣйшій жанръ свободной композиціи представляли собою *Фрот-*

толы (*Frottole*), сборникъ которыхъ изданъ Петруччи въ девяти томахъ, въ 1504—1508 гг. Фроттолы—маленькія, короткія пѣсни всегда веселыя и иногда даже слегка тривіальнаго содержанія. Во всѣхъ этихъ трехъ формахъ композиціи конечно не надо искать тонкостей контрапункта, искуства сложенія многоголосія, въ которомъ такъ далеко ушли тогдашніе композиторы; онѣ были наоборотъ продуктомъ той свободы искуства, на которую оно выбралось сквозь три первыя періода Нидерландской эпохи. Кромѣ этихъ трехъ наиболѣе популярныхъ формъ существовала еще *Маджіолата* (Maggiolate), майская пѣсня, исполнявшаяся обыкновенно молодежью въ соотвѣтствующее время года. Подобныя майскія пѣсни существовали и внѣ Италіи, но Итальянская Маджіолата отличалась тѣмъ, что она во первыхъ не была формою народною, какъ оно было по отношеніи къ майскимъ пѣснямъ другихъ странъ, и сверхъ того предметомъ ея содержанія была только любовь, такъ что вращалась она въ рамкахъ гораздо болѣе тѣсныхъ чѣмъ майская пѣсня вообще. Затѣмъ можно упомянуть о *Ballate* (форма пѣнія сопровождаемаго танцемъ), *Barcajuole* (пѣсня исполняемая во время плаванія на лодкѣ) и *Carnascioleschi* (карнавальная пѣсня). Эти мелкія сравнительно формы конечно не играли уже того значенія, какія имѣли формы болѣе крупныя, да и по характеру своему были болѣе народными чѣмъ формами композиціи, создавшимися трудами композиторовъ. Само по себѣ разумѣется что важнѣйшею, самою видною формой свободной композиціи оставался все таки мадригалъ, имѣвшій за себя и свое развитіе усердно культивировавшихъ его выдающихся композиторовъ той эпохи, о которой идетъ рѣчь.

VI.

СОВРЕМЕННИКИ НИДЕРЛАНДЦЕВЪ И ИХЪ ПОСЛѢДОВАТЕЛИ.

Современники Нидерландцевъ въ Италіи, Франціи, Испаніи и Англіи.—Теоретики-Нидерландцы —Послѣдователи Нидерландцевъ.—Глареанъ и его „Dodekachordon".—Царлино.—Германскіе теоретики.—Школы и Консерваторіи.—Пѣвцы Нидерландской Эпохи—Испанскіе фальцетисты.—Начало кастратизма.

Между современниками Виллаэрта, имена которыхъ какъ имена композиторовъ, теоретиковъ и учителей занимаютъ весьма важное мѣсто въ исторіи искуства, можно назвать такихъ, которые отчасти культивировали традиціи Нидерландизма, отчасти же шли самостоятельнымъ путемъ въ дѣлѣ развитія искуства, и сами по себѣ оставляли также послѣдователей, являясь такимъ образомъ какъ-бы родоначальниками самостоятельныхъ до извѣстной степени школъ. Этихъ представителей искуства нельзя пройдти молчаніемъ, и потому, покончивъ съ самими Нидерландцами, необходимо перейти къ ихъ современникамъ и послѣдователямъ.

Между древнѣйшими современниками Виллаэрта, даже правильнѣе говоря между современниками Жоскена де-Пре, такъ какъ нижеименуемый захватилъ своею жизнедѣятельностью и третій періодъ Нидерландской эпохи, можно назвать Итальянца Констанцо Феста въ Римѣ.

Въ 1514-омъ году онъ былъ весьма знаменитъ нетолько въ Италіи, но и внѣ ея предѣловъ, въ 1517-омъ году занималъ почетное мѣсто члена пѣвческой коллегіи Папской капеллы и умеръ въ половинѣ XVI-го вѣка. Историкъ Бурней называетъ его однимъ изъ величайщихъ предшественниковъ Палестрины. Во второй половинѣ XVI-го вѣка въ сѣверной Италіи знаменитъ былъ авторъ множества мадригаловъ, вилланелъ и вообще композицій свободной формы, Жіованни-Леонардо Примавера; сочиненія его были изданы въ Венеціи въ промежутокъ времени 1565—1577 гг. Къ названнымъ можно присоединить двухъ французовъ, дѣятельность которыхъ въ теченіи большой части жизни ихъ посвящена была Италіи, это — Баррэ и Карпентрассъ. Испанія выставила тоже не одного композиста, изъ которыхъ наиболѣе видные жили также въ Италіи, бывшей въ то время центромъ, стягивавшимъ къ себѣ лучшія музыкальныя силы. Между Испанцами композистами самое видно мѣсто занималъ Кристофано Моралесъ, родомъ Севильянецъ, жившій въ Римѣ во второй половинѣ XVI-го вѣка и славившійся не только среди своихъ соплеменниковъ, но и вообще какъ одинъ изъ наиболѣе выдающихся композистовъ своего времени. Отъ Моралеса осталось много мессъ, маньификатовъ, мотеттовъ, ламентацій, вообще композицій 4-хъ, 5-ти и 6-ти голоснаго пѣнія. По мастерски обработанному, гладкому и натуральному голосоведенію, которымъ отличались его композиціи, его также можно считать однимъ изъ прямыхъ предшественниковъ Палестрины; въ особенности славился его мотеттъ „Lamentabatur Iacob", долгое время ежегодно исполнявшійся въ Папской капеллѣ въ 4-ое воскресенье великаго поста. Другой испанецъ, приблизительно современникъ Моралеса, Жіовани Скрибано, былъ также весьма извѣстенъ. Какъ теоретикъ-музыкантъ не менѣе ихъ знаменитъ былъ ихъ соотечественникъ Бартоломео Эскобедо. Изъ испанцевъ, дѣятельность которыхъ проходила въ ихъ отечествѣ, можно упомянуть главнымъ образомъ двоихъ: Гверреро изъ Севильи и Вонера́съ, отрывки сочиненій котораго приводитъ Глареанъ какъ обращики работъ того времени. Во Франціи, какъ странѣ сосѣдней съ Фландріей и представлявшей богатое поприще для дѣятельности композистовъ и учителей, много больше чѣмъ въ Италіи представлялось Нидерландцамъ поводовъ плодиться и множиться. Пѣвцы—Нидерландцы или ученики Нидерландцевъ, учителя — Нидерландцы, композисты, диригенты, все это

опять таки Нидерландцы или Французы, вышедшіе изъ школы Нидерландцевъ учителей. Конечно было не мало чистокровныхъ Французовъ авторовъ разныхъ мессъ, мотеттовъ и пр., но ихъ нельзя считать въ такой же степени сравнительно самостоятельными, какими были вышеназванные Итальянцы и Испанцы. Вліяніе Нидерландизма во Франціи было болѣе всеобъемлющимъ чѣмъ въ Италіи, или Испаніи, хотя съ другой стороны французскихъ именъ попадается между именами композиторовъ той эпохи чуть-ли не больше чѣмъ именъ итальянскихъ и испанскихъ; что касается Англіи, то въ этотъ періодъ въ ней не особенно замѣчалось быстрое движеніе искуства впередъ по пути своего развитія; было много именъ композиторовъ весьма извѣстныхъ въ первой и второй половинѣ XVI-го столѣтія, какъ напр. Стеверкъ, Тюдоръ, Бенистеръ, Файрфаксъ и др. но всѣ они были извѣстны въ предѣлахъ самой Англіи; въ Италіи-же, Франціи и Нидерландахъ они даже не были извѣстны, доказательствомъ чего служитъ и то, что композиціи ихъ, если и сохранились ихъ благодарными соотечественниками, то въ видѣ манускриптовъ въ библіотекахъ, а не въ видѣ печатныхъ изданій, какъ напр. было съ многими композиціями вышеназванныхъ представителей Нидерландской школы. Тоже можно сказать и о другихъ Англійскихъ композиторахъ, культивировавшихъ главнымъ образомъ музыку не церковную какъ Товернеръ, Дейгонъ, Скефердъ, Торне и др.

Послѣ промежутка времени захватившаго собою первые періоды Нидерландской эпохи, періоды посвященные служителями искуства главнымъ образомъ дѣлу развитія только одной области музыко-знанія, а именно контрапункта, съ половины XV-го вѣка начинается опять наплывъ людей, вся дѣятельность которыхъ посвящена теоріи музыки въ широкомъ смыслѣ этого слова. Первыми по очереди должны быть на этотъ счетъ названы трое теоретиковъ жившихъ приблизительно въ одинъ и тотъ-же періодъ времени въ Неаполѣ: Гуарнерій (Вильгельмъ), Гикаэртъ и Тинкторисъ. Особенно выдавался своими трудами послѣдній изъ трехъ. Уроженецъ Брабанта (въ 1435 г.) Тинкторисъ рано переселился въ Италію, гдѣ и занялъ въ Неаполѣ должность оберъ-капельмейстера; былъ онъ человѣкомъ не только высокаго музыкальнаго образованія, но и сверхъ того ученымъ юристомъ; изъ его теоритическихъ сочиненій, которыхъ Доммеръ перечисляетъ до десяти, издано

было наиболѣе выдающееся „Terminorum musicae diffinitorium“ (¹)— древнѣйшее изъ теоретическихъ сочиненій напечатанныхъ при жизни автора. Дѣятельность Тинкториса, Гикаэрта и Вильг. Гуарнерія положила основаніе старой Неаполитанской школѣ, которую однако не надо смѣшивать со школою Новой Неаполитанской, исключительное процвѣтаніе которой захватываетъ собой главнымъ образомъ послѣднюю четверть XVII-го вѣка и начало XVIII-го. Всѣ трое названныхъ теоретиковъ, будучи послѣдователями первыхъ учителей Нидерландской школы, хотя въ своей дѣятельности и ушли нѣсколько въ сторону отъ воззрѣній чистыхъ Нидерландцевъ, все же были такъ сказать прямыми результатами дѣятельности Дюфеи и Оккенгейма; тогда какъ новѣйшая Неаполитанская школа Скарлатти уже не имѣла съ Нидерландцами ничего общаго.

Одновременно съ Тинкторисомъ жилъ въ Италіи уроженецъ сѣверной Италіи (1451 г.) Франкинъ Гафурій, бывшій ученикомъ Годендага. Путешествуя по разнымъ городамъ Италіи, онъ между прочимъ былъ и въ Неаполѣ, гдѣ результатомъ его знакомства съ Тинкторисомъ даже оказался публичный диспутъ о различныхъ отрасляхъ теоріи музыки. Въ 1484 г. принялъ онъ мѣсто пѣвца въ капеллѣ Герцога Сфорце въ Миланѣ, и учителя основанной при капеллѣ школы; въ Миланѣ же Гафурій и умеръ въ 1522 г. Пять его сочиненій по теоріи музыки изданы были при его жизни и одно изъ нихъ „Practica musicae“ (1496 г.) выдержало въ короткій сравнительно промежутокъ времени (до 1512 г.) пять изданій—такъ велика была популярность автора, настолько распространено было имя Гафурія какъ теоретика. По характеру воззрѣній Гафурія можно считать прямымъ предшественникомъ Царлино. Изъ современниковъ Тинкториса и Гафурія занимаютъ видное мѣсто еще слѣдующіе теоретики: Испанецъ Бартоломео-де-Парейя (род. 1440 г.) бывшій по началу учителемъ школы въ Толедо, а затѣмъ преподававшій въ школѣ въ Болоньѣ; изъ сочиненій его наиболѣе выдающееся, „Tractatus de musica“, напечатано было въ Болоньѣ въ концѣ XV-го вѣка; ученикъ его Іоаннъ Спатарусъ, извѣстный своей полемикой съ Гафуріемъ по вопросамъ, касавшимся принципа о консонансахъ и диссонансахъ, въ каковой поле-

(¹) Примѣч. Напечатано безъ обозначенія мѣста изданія (вѣроятно въ Неаполѣ) съ обозначеніемъ 1477 г. *А. Р.*

никѣ роль консервативная выпала на долю Гафурія. Какъ на самого крупнаго теоретика того времени можно указать на Генриха Ларита, прозваннаго Глареаномъ (по мѣсту рожденія его въ Гларусѣ, въ Швейцаріи, въ 1488 г.). Уже нѣсколько разъ приходилось выше указывать на Глареанскій „Dodekachordon“, замѣчательнѣйшее изъ сочиненій Глареана, напечатанное въ Базелѣ въ 1547 г. и потому теперь не лишнее будетъ дать нѣсколько указаній относительно этого капитальнаго труда.

„Додекахордонъ“ представляетъ собою во первыхъ какъ бы сборникъ крупныхъ и мелкихъ отрывковъ изъ композицій того и предшествовавшаго времени, снабженныхъ изложеніемъ взглядовъ на эти композиціи самого Глареана и его разъясненій и замѣчаній, бросающихъ свѣтъ на нѣкоторыя менѣе ясныя стороны дѣла; во вторыхъ въ „Додекахордонѣ“ изложено ученіе о гаммахъ. Глареановскія гаммы не есть наши транспонированныя мажорная и минорная, а имѣютъ опять таки въ основаніи своемъ Греческія традиціи и даже снабжены Греческими названіями, какъ уже было указано выше нѣсколько спутанными по сравненіи съ тѣмъ, какъ примѣнялись эти названія самими Греками. Образованіе этихъ гаммъ чрезъ посредство Греческаго способа (главная гамма и гамма ей соотвѣтствующая, Гипо) обличаетъ въ Глареанѣ эллиниста, воспользовавшагося всѣмъ гаммнымъ матеріаломъ съ Греческой точки зрѣнія. Всѣхъ гаммъ двѣнадцать, а именно:

Іоанійская c—$\bar{c}$ и ея плагальная, Гипо-Іоанійская G—g
Дорійская d—$\bar{d}$ и ея плагальная, Гипо-Дорійская A—a
Фригійская e—$\bar{e}$ и ея плагальная, Гипо-Фригійская H—h
Лидійская f—$\bar{f}$ и ея плагальная, Гипо-Лидійская c—$\bar{c}$
Миксолидійская g—$\bar{g}$ и ея плагальная, Гипо-Миксолидійская d—$\bar{d}$
Эолійская a—$\bar{a}$ и ея плагальная, Гипо-Эолійская e—$\bar{e}$ (1)

Не трудно замѣтить что опять таки излишнее увлеченіе эллинизмомъ завело и на сей разъ въ область тѣхъ ухищреній, въ результатѣ которыхъ получилось нѣсколько тождественныхъ гаммъ, ибо все

(1) Примѣч. Въ сущности, въ Греческомъ смыслѣ слова гаммы произведенныя тѣмъ способомъ, какъ производитъ ихъ Глареанъ, т. е. квартой внизъ, должны бы обозначаться не частицей Гипо а частицей Гипер, такъ что и въ этомъ отношеніи эллинистъ Глареанъ спутался въ области греческихъ названій гаммъ. А. Р.

же по существу дѣла болѣе семи такихъ гаммъ быть не можетъ и нѣкоторыя изъ плагальныхъ должны были оказаться повтореніемъ главныхъ, а именно: Гипо-Іоанійская тождественна съ Миксолидійской и лишь лежитъ въ разныхъ октавахъ, тоже съ Гипо-Дорійской и Эолійской; Гипо-Лидійская, Гипо-Миксолидійская и Гипо-Эолійская совершенно тождественны съ Іоанійской, Дорійской и Фригійской. Кромѣ своего натуральнаго вида Глареановскія гаммы допускали и возможность транспонировки, что давало такое обиліе гаммъ, о которомъ мы теперь не можемъ имѣть понятія; въ своемъ натуральномъ видѣ гаммы назывались „*Sistemma regulare*" или „*Durum*" въ транспонированномъ же видѣ онѣ были „*Tuoni transportati*" или „*Tuoni finti*". Транспозиція эта не дѣлалась какъ у насъ при посредствѣ діезовъ и бемолей: нотировалась композиція въ sistemma regulare, транспозиція же указывалась въ ключѣ и предоставлялась поющимъ, которымъ ихъ хормейстеръ давалъ тонъ, куда нужно было транспонировать гамму. При той опытности, какою обладали пѣвцы того времени, затрудненія въ этомъ не представлялось. Только одна транспонировка допускала прямо нотированіе, именно транспонировка на кварту вверхъ, или на квинту внизъ, что и обозначалось знакомъ бемоля въ ключѣ (mollum). Такъ напр. Дорійская гамма (*D*, *E*, *F*, *G*, *A*, *H*, *c*, *d*) въ этой транспонировкѣ давала: *G*, *A*, *B*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*. Этотъ видъ транспозиціи гаммъ давалъ „*sistemma transposita molle*". Такимъ образомъ понятіе о Dur и mol во время Глареана имѣло совершенно другое значеніе чѣмъ въ наше время. Для этихъ системмъ служили двѣ различнаго рода группы ключей; для sistemma regulare употреблялись: ключъ *C* для сопрано, альта и тенора на первой, третьей и четвертой линейкѣ, и ключь *F* для басса (на четвертой линейкѣ); въ sistemma transposita употреблялись: ключь *G* для сопрано (на второй линейкѣ); ключъ *C* для альта и тенора (на второй и третьей линейкахъ), ключъ *F* для басса (на третьей линейкѣ, т. е. баритонный ключъ). Первая группа ключей называлась большими ключами (*Chiave*), вторая—малыми ключами (*Chiavette*, *Chiave transportati*). Это обиліе гаммъ, транспозицій, ключей, даетъ между прочимъ понятіе и о томъ, съ какими осложненіями въ области чтенія голосовъ приходилось имѣть дѣло пѣвцу и еще того болѣе дири-

генту хора, и слѣдовательно какія требованія музыкальнаго образованія поневолѣ само дѣло предъявляло къ тому и другому. Не лишнимъ будетъ здѣсь указать на нѣкоторыя позднѣйшія сочиненія, касавшіяся Глареановскаго „Додекахордона“ и его гаммъ; это—Über die Musikalische composition“ I. A. Шейбе, 1-я часть котораго вышла въ свѣтъ въ Лейпцигѣ въ 1773-мъ году, а остальныя части почему то остались ненапечатанными; въ этой книгѣ (стран. 387—464) довольно много трактуется о Глареановскихъ гаммахъ; „Über Herstellung des Gemeinde und Chorgesanges“ фонъ-Винтерфельда (издано въ Лейпцигѣ въ половинѣ нынѣшняго столѣтія); „Der Choralgesang zur zeit des Refarmation“ Мортимера (издано въ Берлинѣ въ 1821 г.).

Чуть ли не болѣе всѣхъ ученыхъ теоретиковъ XVI-го вѣка оказалъ вліянія на дѣло развитія искуства Джіузеппе Царлино, Венеціанскій уроженецъ (въ 1517 г.), ученикъ Виллаэрта, преемникъ Кипріана де-Рора въ должности капельмейстера капеллы св. Марка (съ 1565 г.), умершій въ 1590 г. Какъ композиторъ Царлино былъ сухъ, не выдавался талантливостью, да и не былъ особенно производителенъ; это былъ типъ музыканта всецѣло поглощеннаго самою наукою музыки въ широкомъ смыслѣ этаго слова, посвятившаго жизнь дѣлу музыкальной теоріи, и сдѣлавшаго въ пользу развитія этого дѣла очень многое. Главный его трудъ „*Institutioni harmonice*“ въ четырехъ томахъ появился въ печати впервые въ Венеціи въ 1558 г., а въ 1562 и 1573 г. выдержалъ уже новыя изданія. Другія сочиненія, „*Dimostrazioni harmonice*“ и „*Sopplimenti musicali*“ вышли въ свѣтъ въ 1558 и въ 1571 годахъ. За годъ до смерти Царлино (въ 1589 г.) вышли въ свѣтъ всѣ остальныя его сочиненія въ четырехъ томахъ. Принципы Царлино имѣли для его времени значеніе въ высшей степени передовыхъ взглядовъ на дѣло, такъ какъ они приближаются къ принципамъ нашего времени гораздо болѣе чѣмъ то, что высказанно было до него въ области музыкальной теоріи. Въ особенности замѣчателенъ его свѣтлый взглядъ на дѣло интерваловъ и ихъ взаимнаго отношенія, обличавшій въ авторѣ сознаніе истинныхъ началъ діатоники и стремленіе отрѣшиться отъ эллинизма, обуявшаго тогда міръ. Многіе принципы Пиѳагорейцевъ, продолжавшіе еще находить себѣ поклонниковъ между теоретиками-музыкантами, были окончательно подломлены благодаря трудамъ Царлино и его взглядамъ на

законы діатонической гаммы. Съ Царлино исчезли и послѣднія недоразумѣнія относительно консонансовъ; вмѣстѣ съ тѣмъ терца завоевала себѣ вполнѣ должное мѣсто. До сихъ поръ, даже признавая ее консонансомъ, композиторы все таки тщательно избѣгали терцы какъ интервалла заканчивающаго или начинающаго гармоническій порядокъ, и старались отвести ей мѣсто гдѣ угодно, лишь бы не въ финальномъ аккордѣ, ограничивавшимся такимъ образомъ октавою и квинтою. Со времени Царлино пало и это недоразумѣніе, и терца начала появляться какъ интерваллъ допустимый даже въ заключительной гармоніи.

Въ тотъ же періодъ, о которомъ шла рѣчь, Германія выставила также нѣсколькихъ теоретиковъ, неиграющихъ правда такой видной роли въ исторіи искуства какъ вышеназванные, но все же вложившихъ въ дѣло развитія искуства каждый свою лепту. Въ концѣ XV-го вѣка издалъ въ свѣтъ Адамъ-де-Фульда свой трактатъ „De musica". Въ началѣ XVI-го вѣка было издано сочиненіе Себастьяна Вирдунга „Musica getutscht und ausgezogen", нѣчто весьма любопытное относительно описанія инструментовъ того и прежняго времени. Въ началѣ же XVI вѣка вышло въ свѣтъ сочиненіе Андрея Орнитопарха „Musicae activae micrologus", пережившее нѣсколько изданій и даже переведенное на Англійскій языкъ. Далѣе черезъ короткіе промежутки появились въ свѣтъ: „Practica musica" соч. Германа Финка, „De arte canendi" соч. Нюренбергскаго ректора Гейдена, „Libellus de compositione cantus" соч. Галликулуса, „Compendium musices" соч. Ламподіуса и разные другіе труды Генриха и Грегора Фаберовъ, Кольвизіуса, Луки Лоссія, Адама Гумпельцгеймера и др.

XVI-й же вѣкъ можно считать и временемъ начала процвѣтанія школьно-музыкальнаго дѣла. Первый толчокъ школьному дѣлу дали опять таки Нидерландцы, начавшіе усиленно заводить и размножать школы и обучать въ нихъ музыкѣ теоретической и практической; школы эти, выпуская цѣлыя фаланги композиторовъ, контрапунктистовъ, пѣвцовъ и теоретиковъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и будущихъ учителей, захватывали все большій и большій кругъ вліяній, наводняли западную Европу учеными музыкантами. Въ 1537 г. была впервые основана большая школа на широкихъ музыкальныхъ основаніяхъ съ названіемъ Консерваторіи; основана была она въ Неаполѣ и называлась

,,Conservatorio Maria di Loretto''. Основателемъ этой первой консерваторіи былъ священникъ Таппіа, который въ своемъ рвеніи къ великому дѣлу служенія искуству, не имѣя своихъ средствъ, не побоялся тяжелой доли хожденія въ теченіи десяти лѣтъ изъ города въ городъ и выпрашиванья милостыми, изъ которой въ концѣ концовъ сложился капиталъ, требовавшійся на основаніе консерваторіи. Черезъ немного лѣтъ, въ Неаполѣ же, по примѣру первой консерваторіи были основаны еще консерваторіи: ,,Sant Onofrio'' и ,,Della pietà de Turchini; Gli poveri di Giesu Christo'', послѣдняя Неаполитанская консерваторія по времени основанія, относится къ болѣе поздней эпохѣ, а именно къ первой половинѣ XVIII го вѣка. Въ Венеціи также явились четыре консерваторіи. Мѣста директоровъ или капельмейстеровъ училищъ, какъ называли ихъ, занимали люди видные въ музыкальномъ мірѣ и съ именами которыхъ намъ еще пріидется встрѣтиться ниже.

Говоря о положеніи искуства въ одинъ изъ важнѣйщихъ періодовъ его развитія, нельзя умолчать о тѣхъ, кто не играя правда активной роли въ дѣлѣ этого развитія, не компонируя, не контрапунктируя, не издавая теоретическихъ сочиненій, ограничивался пассивною ролью исполнителя массы написанной въ то время музыки—роль, которая была куда какъ не легка, если мы припомнимъ многое вышесказанное относительно контрапункта и мензуры; нельзя пройдти молчаніемъ хористовъ, пѣвцовъ того времени, столь обильнаго появленіемъ массы композицій. Казалось бы: гдѣ-же, кѣмъ и когда успѣвали исполнять эту необъятную массу мессъ, моттетовъ и всего прочаго отъ строго-контрапунктныхъ, сухихъ и крайне многоголосныхъ твереній Оккенгейма и людей его школы, до свѣтлыхъ, простыхъ и чистыхъ твореній Палестрины? И между тѣмъ все это исполнялось, все это читалось и пѣлось, не смотря на трудности прочтенія, порою почти непобѣдимыя на нашъ взглядъ, трудности, надъ которыми устали бы ломать голову пѣвцы-хористы нашего времени.

При первомъ взглядѣ на хоровую партитуру того времени бросается въ глаза во первыхъ трудность тогдашняго чтенія нотъ, въ особенности если примемъ въ разсчетъ тѣ массы транспозицій, которыя возлагались на пѣвцовъ, и во вторыхъ глубокое сравнительно положеніе верхнихъ голосовъ многоголосной композиціи. Женщины къ исполненію церковной музыки не могли быть допускаемы; добыть ис-

полнителей верхнихъ голосовъ среди мальчиковъ представляло тѣ неудобства, что прежде чѣмъ мальчикъ успѣлъ бы сдѣлаться опытнымъ пѣвцомъ, опытнымъ въ тогдашнемъ смыслѣ слова, онъ конечно успѣвалъ бы обратиться въ юношу и стать опять таки не пригоднымъ для выполненія верхнихъ голосовъ. Приходилось поневолѣ искать иного средства и въ этомъ то положеніи кроется начало явленія, выработавшагося главнымъ образомъ въ XV и XVI-мъ вѣкахъ. Первоначально роль сопранистовъ и альтистовъ исполняли такъ называвшіеся фальцетисты. Пѣвцы эти не были тѣмъ чѣмъ были сопранисты позднѣйшей эпохи, они не были кастратами; усиленными трудами, упорной выучкой, создавали они себѣ фальцеты, о которыхъ теперь мы не имѣемъ понятія. Хорошій фальцетистъ не стѣснялся не только тѣмъ сопраннымъ регистромъ, который культивировали тогда въ многоголосномъ пѣніи, но вообще заходилъ въ предѣлы весьма высокаго сопраннаго регистра. Главной поставщицей пѣвцовъ этого жанра была Испанія. Въ папской капеллѣ и въ другихъ хоровыхъ учрежденіяхъ обязанности сопранистовъ и альтистовъ поручались Испанцамъ-фальцетистамъ. Мальчикамъ-сопрано и альтамъ поручалось исполненіе ихъ партій въ области хоральной или простѣйшей фигуральной музыки; но разъ дѣло касалось контрапунктныхъ мессъ и мотеттовъ—фальцетисты вступали въ свои права. Обучить мальчиковъ всѣмъ трудностямъ чтенія композицій послѣдняго жанра не оказывалось возможности; хормейстеръ могъ быть какимъ угодно педагогомъ, а чтеніе какого-нибудь Оккенгеймовскаго канона посредствомъ мальчиковъ оставалось невозможнымъ: юному вокальному міру область тѣхъ контрапунктныхъ и мензуральныхъ тонкостей, въ которую ушли Нидерландцы, оставалась какъ бы „темна вода во облацѣхъ“. Понятно, что фальцетисты играли видную роль въ капеллахъ; безъ нихъ обойтись было невозможно; они были пѣвцами образованными, способными преборать какія угодно трудности чтенія и исполненія любой композиціи, и сверхъ того ихъ ясные, чистые фальцеты были въ сущности ярче, и сильнѣе дѣтскихъ сопрано и альтовъ. Людовикъ Віадана въ своемъ предисловіи къ духовнымъ концертамъ говоритъ о пѣвцахъ-хористахъ, что фальцеты всегда звучатъ чисто, ясно и что они больше подходятъ къ звукамъ органа чѣмъ голоса мальчиковъ, являютъ собою болѣе истинный дискантъ. Разумѣется будучи столь необходимы фальцетисты

заставляли и оплачивать себя и свой трудъ не въ примѣръ прочимъ пѣвцамъ.

Когда современемъ способъ чтенія упростился и контрапунктъ вышелъ изъ области тѣхъ невообразимыхъ трудностей, которыхъ онъ достигъ благодаря виртуозной техникѣ контрапунктистовъ Нидерландцевъ, роль мальчиковъ сопранъ и альтовъ значительно выдвинулась; въ протестанскомъ мірѣ напр. ихъ значеніе уже гораздо важнѣе чѣмъ въ мірѣ католическомъ того времени, о которомъ шла рѣчь. Женщинъ долгое время не допускали въ сферы церковнаго пѣнія; долгое время царило убѣжденіе, что подобное послабленіе, какъ допущеніе женщинъ къ исполненію музыки въ церкви, равносильно было бы если не крупному грѣху, то все же нѣкоторому урону истиннаго значенія религіозной музыки.

Что касается сопранистовъ-кастратовъ, то во время существованія Испанскихъ фальцетистовъ ихъ еще не было и вообще ранѣе второй половины XVI-го вѣка ихъ появленія незамѣтно. Какъ кажется первою капеллою, допустившею въ нѣдра свои кастратовъ, была Баварская капелла, начавшая со второй половины XVI-го вѣка (съ 1562 г.) препоручать имъ сопранныя и альтовыя партіи. Съ начала XVII-го вѣка, современно упадку фальцетисобразовательнаго дѣла, начинаетъ ярко выступать на поприще музыкальной дѣятельности кастратизмъ и уже какъ явленіе, нѣкоторымъ образомъ санкціонированное церковью. Съ этаго времени, характеризуемаго развитіемъ концертнаго стиля, начинаютъ появляться кастраты въ Папской капеллѣ. Первымъ кастратомъ, занявшимъ должность сопраниста-солиста въ Папской капеллѣ въ 1601 г. былъ Жироламо Разини. Понятно, что съ появленіемъ кастратовъ явленіе фальцетизма окончательно было сведено къ нулю; съ кастратами фальцетисты все же не могли конкурировать, ибо по образованію первые были не ниже вторыхъ, а по части голосовъ они ихъ превосходили. Лѣтъ черезъ двадцать съ небольшимъ послѣ вступленія въ Папскую капеллу перваго кастрата умеръ въ Римѣ послѣдній испанскій фальцетистъ Джіованни-де-Санктосъ. Къ стыду Рима и Папства приходится сказать, что капелла Ватикана была именно учрежденіемъ мало того поддерживавшимъ кастратизмъ, но и стремившимся извлечь изъ него свои выгоды. Подъ молчаливымъ вліяніемъ, съ молчаливаго такъ ска-

вать согласія святаго отца, кастратизмъ получилъ нѣкотораго рода санкцію, получилъ оправдательный смыслъ; существовали кастраты *ad honorem Dei*. Держался кастратизмъ въ Римѣ очень долго; въ то время, когда въ другихъ странахъ не было уже и помина о необходимости сопранъ-кастратовъ въ капеллахъ, Ватиканская капелла еще имѣла ихъ. Какъ кажется конецъ кастратизму наступилъ чуть ли не въ началѣ нынѣшняго столѣтія.

VII.

ОРЛАНДО ЛАССО И ПАЛЕСТРИНА.

Орландо Лассо Біографическія данныя.—Роль Орландо Лассо въ дѣлѣ развитія искусства и его композиціи.—Римская школа Гоудимеля.—Палестрина. Біографическія данныя.—Значеніе Палестрины какъ композиста и его композиціи.

Прежде чѣмъ перейдти къ тѣмъ ближайшимъ результатамъ, которые выработалъ Нидерландизмъ своимъ существованіемъ, т. е. къ Римской школѣ, главнымъ представителемъ которой должно назвать Палестрину и къ Венеціанской школѣ съ братьями Габріэли во главѣ, необходимо обратиться къ тому, что дали Нидерландцы въ самомъ концѣ своего существованія, ибо роль Нидерландцевъ съ Виллаэртомъ еще не окончилась и еще довольно долгое время послѣ него Нидерландцы продолжали занимать видное мѣсто въ области развитія композиторскаго дѣла. Невольно выдвигается при этомъ на первый планъ блестящая личность Орландо Лассо, который какъ композистъ и контрапунктистъ, стоя отчасти отдѣльно отъ группы Нидерландцевъ четырехъ періодовъ Нидерландской эпохи, все же является какъ бы прямымъ результатомъ явленія Нидерландизма, итогомъ двухвѣковой дѣятельности разныхъ Нидерландцевъ, завершителемъ Нидерландской эпохи подобно тому, какъ отцомъ ея считается Дюфэи.

Орландо Лассо (Orlandus di Lassus, Orlando di Lasso) уроженецъ Монса въ Геннегау (въ 1520 г.). Свое настоящее имя Роландъ де-

Латръ (Roland de Lattre) онъ перемѣнилъ вслѣдствіе того, что отецъ его послѣ оскандализировавшаго всю семью процесса о дѣланіи фальшивыхъ денегъ, былъ признанъ виновнымъ въ преступленіи и подвергнутъ наказанію. Роландъ былъ въ это время юношей. Не желая въ теченіи остальной жизни носить опозоренное имя, онъ отправился подъ именемъ Орландо Лассо, сопровождая Фердинанда Гонзаго, въ Миланъ, а потомъ въ Сицилію; проработавъ затѣмъ года два въ Неаполѣ, направился онъ въ Римъ, гдѣ въ 1541 г. т. е., двадцати одного года отъ роду, сдѣлался капельмейстеромъ церкви С. Джіованни. Послѣ этаго онъ жилъ и на родинѣ, и во Франціи, побывалъ въ Англіи, провелъ нѣсколько лѣтъ въ Антверпенѣ, и въ 1557-мъ году по приглашенію Баварскаго герцога Альберта V-го отправился въ столицу Баваріи Мюнхенъ на должность главнаго придворнаго капельмейстера. Должность эта считалась въ то время почетной; Баварская капелла была одною изъ замѣчательнѣйшихъ въ Европѣ и дирижентами ея бывали люди съ крупными именами. Должность эту Орландо Лассо сохранилъ за собой до самой смерти, послѣдовавшей въ 1595 г. Бывши уже придворнымъ капельмейстеромъ въ Мюнхенѣ, Орландо Лассо предпринималъ путешествіе въ Парижъ, и даже одно время предполагалъ отчасти промѣнять Мюнхенъ на Парижъ, гдѣ ему Карлъ IX предлагалъ также должность придворнаго капельмейстера, но предложеніе это не осуществилось, какъ кажется за смертью Карла IX-го. Еще бывши очень молодымъ человѣкомъ Орландо Лассо началъ пользоваться извѣстностью какъ композиторъ; когда-же поѣздивши по свѣту, понаслушавшись всюду того, что тогда стоило слышать, онъ поселился въ Мюнхенѣ, талантъ его настолько окрѣпъ, композиторскія силы стали настолько велики, что его одного было уже достаточно для того, чтобъ поднять значеніе Баварской капеллы, бывшей и до него достаточно знаменитой. Во времена герцога Альберта капелла эта вообще славилась, лучшіе люди того времени какъ Де-Роре, Траяно, Гатти, Венероло, Фосса, де-Венто, состояли на службѣ у Баварскаго Герцога. Михаилъ Преторіусъ (¹), разсказывая объ этой капеллѣ говоритъ, что въ бытность Орландо Лассо придворнымъ капельмейстеромъ Баварская капелла считала въ себѣ 12 бассистовъ, 15 тенористовъ, 13 альтис-

(1) Примѣч. Sintagma musicum. II. 17.

товъ, 16 сопрано и болѣе тридцати инструменталистовъ, т. е. въ цѣломъ до девяноста человѣкъ. Съ такими то средствами подъ руками роботалъ Орландо Лассо въ теченіи значительной части своей жизни. Композиціи его, исполнявшіяся конечно прежде всего въ капеллѣ герцога Альберта, сдѣлались весьма скоро настолько знамениты, настолько любимы въ тогдашней образованной Европѣ, что автора ихъ называли наравнѣ съ Палестриной княземъ музыки, фениксомъ между композиторами. Даже самыя роли, какія играли Палестрина въ Италіи и Орландо Лассо въ Германіи, были весьма схожи. Подобно тому какъ Палестрина былъ представителемъ вновь созданнаго имъ самимъ стиля, спасителемъ церковной музыки, выведшимъ ее на путь простоты и чистой, хотя порою суровой, красоты такъ, и Орландо Лассо отрекся отъ многихъ идей сухаго контрапунктизма своихъ предшественниковъ Нидерландцевъ и работалъ въ направленіи хотя и отличавшемся нѣсколько отъ направленія Палестрины, но все же имѣвшемъ съ нимъ не мало общаго. И для Орландо Лассо простота, безвычурность въ дѣлѣ комбинированья голосовъ, гладкость и натуральность контрапункта составляли главную задачу въ области стремленія къ красотѣ. Свободу и разрѣшеніе отъ нѣкоторыхъ прежнихъ сухихъ пріемовъ композиціи, вдавливавшихъ дѣло церковной музыки въ совершенно ненужную рамку, какъ нельзя удачнѣе культировалъ Орландо Лассо въ области мотетта. Отступивъ отъ принятаго прежде правила работать къ cantus firmus'у изъ старо-церковнаго пѣнія, онъ началъ самъ создавать основныя темы для мотеттовъ и тѣмъ самымъ придалъ этой формѣ гораздо болѣе широкое значеніе, поставивъ ее на почву большой свободы и фантазіи. Можно только въ одномъ, да и то отчасти, упрекнуть Орландо Лассо: въ своемъ стремленіи разрѣшить композиста отъ связывавшихъ его прежнихъ правилъ и пріемовъ, онъ дѣлалъ это порою въ ущербъ чистотѣ и строгости гармоніи. Въ этомъ отношеніи онъ стоитъ ниже Палестрины, и его стиль à capella не всегда представляетъ собою такую чистоту гармоніи, такую безъукоризненную натуральность голосоведенія, образцики какихъ являютъ композиціи Палестрины. Но съ другой стороны въ отношеніи величественности, силы его музыкальнаго языка, порою яркости гармоническихъ сочетаній, Орландо Лассо имѣетъ мало соперниковъ среди композистовъ своего времени. Мотеттъ выведенный имъ на свободный путь, мало того удержался

въ своей новой формѣ, но даже и развиваться-то началъ послѣ смерти Орландо Лассо, слѣдуя уже вновь указанному пути, такъ что современный нашъ мотеттъ можно считать гораздо болѣе результатомъ дѣятельности Орландо Лассо чѣмъ результатомъ существованія бывшаго ранѣе того мотетта, вдвинутаго въ тѣсную рамку cantus firmus'a. Въ своей композиторской дѣятельности Орландо Лассо былъ очень многостороненъ, можно сказать многостороннѣе Палестрины, что и весьма понятно: въ то время какъ Палестрина, живя постоянно въ Римѣ, вращался такъ сказать въ центрѣ области церковной музыки, Орландо Лассо, изъѣздивши всю тогдашнюю Европу, ознакомился со всѣмъ, что заслуживало ознакомленія, выработалъ въ себѣ многосторонность, благодаря которой онъ уже не могъ себя чувствовать удовлетвореннымъ одною дѣятельностью церковнаго композиста. Бурней, говоря о значеніи Орландо Лассо, какъ компониста свѣтской музыки, находитъ, что въ этой области онъ игралъ еще болѣе важную роль, чѣмъ въ области церковной композиціи, имѣвшей за себя такого представителя чистоты стиля какъ Палестрина, такъ какъ въ области свѣтской композиціи Орландо Лассо, обогативъ композицію блестящими красками возможнѣйшихъ модуляцій, указалъ до извѣстной степени путь будущей драматической музыкѣ. Что касается мнѣнія, будто Орландо Лассо первымъ началъ *усердно* культировать хроматизмъ въ области голосоведенія, то это требуетъ еще подтвержденія, котораго однако трудно было бы найдти въ самихъ композиціяхъ Орландо Лассо, дошедшихъ до нашего времени. Также не вполнѣ вѣрно и сообщеніе Марпурга (1) о томъ, будто Орландо Лассо первымъ началъ употреблять терцу въ заключительныхъ гармоніяхъ; мы видѣли, что это не составляло уже новости со времени Царлино, который правда былъ современникомъ Орландо Лассо, но который, работая совершенно самостоятельно, въ половинѣ XVI-го вѣка училъ именно тому, что приписываетъ Марпургъ иниціативѣ Орландо Лассо.

Весьма печальный фактъ для исторіи искуства представляетъ то, что композиціи Орландо Лассо въ большинствѣ болѣе *знамениты* чѣмъ *извѣстны*. Въ сравненіи съ громаднымъ количествомъ написанныхъ имъ вещей, извѣстныя его композиціи составляютъ лишь сравнитель-

---

(1) Примѣч. Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Music. II. 305.

но малую часть его трудовъ, а благодаря этому и самая музыкальная личность Орландо Лассо остается менѣе выясненною чѣмъ это было бы желательно. Какъ на одинъ изъ трудовъ, имѣющихъ предметомъ именно музыкальную личность Орландо Лассо, можно указать на необъемистую брошюру Дельмота, переведенную съ Французскаго Деномъ и изданную въ Берлинѣ въ 1837 г. („Biographische Notiz über Roland de Lattre“). Сочиненія Орландо Лассо, частію напечатанныя, частію въ спискахъ, находятся въ различныхъ музыкальныхъ библіотекахъ (преимущественно конечно въ Мюнхенѣ). Это—композиціи всевозможныхъ формъ: мотетты, мессы, маньификаты, ламентаціи, гимны, литанайи, псалмы, разныя cantiones съ латинскими и нѣмецкими текстами; изъ послѣднихъ нѣкоторыя написаны въ формѣ какъ бы мотеттовъ на старо-церковныя мелодіи; кромѣ того Орландо Лассо былъ авторомъ многихъ мадригаловъ, chansons, вилланеллъ и вообще пѣсенъ съ нѣмецкими и даже латинскими текстами. Сборникъ мотеттовъ Орландо Лассо составляетъ шесть томовъ, изданныхъ послѣ смерти композиста его сыновьями подъ названіемъ „Magnum opus musicum Orlandi di Lasso“ (1604 г.). Эти шесть томовъ содержатъ 516 номеровъ двухъ-трехъ и т. д. до двѣнадцати-голосныхъ вещей (въ 1625 году Каспаръ Винцентіусъ пріобщилъ къ нимъ седьмой томъ органнаго continuo). Знаменитые въ свое время семь псалмовъ (Septem psalmi poenintentiales) Орландо Лассо находятся въ Мюнхенѣ въ королевской библіотекѣ въ видѣ превосходно исполненной рукописи того времени. Изъ трехъ сыновей Орландо Лассо, которые также пользовались нѣкоторой извѣстностью какъ музыканты, Фердинандъ, бывшій теоретикомъ при герцогской капеллѣ, съ 1602-го года (при Максимиліанѣ I) сдѣлался капельмейстеромъ капеллы; умеръ онъ въ 1609-омъ году, передавъ свою должность своему сыну (слѣдовательно внуку Орландо Лассо) также какъ и онъ Фердинанду. Второй сынъ Орландо Лассо, Рудольфъ, былъ органистомъ капеллы. Эти то два сына и работали надъ собираніемъ массы композицій ихъ отца. Третій сынъ, наименѣе всѣхъ музыкальный, Эрнестъ, занималъ должность инструменталиста капеллы.

Между многими школами, основанными Нидерландцами, одно изъ очень видныхъ мѣстъ занимала Римская школа. По самому положенію своему въ мірѣ католическаго христіанства Римъ весьма естественно представлялъ важный центръ художественнаго развитія; кромѣ того

по богатству, обширности, наконецъ по огромности запроса на музыкантовъ, едва ли былъ другой городъ, который могъ бы поспорить съ Римомъ XIV-го, XV-го и XVI-го вѣковъ. Все это служило законной причиной тому, что къ Риму невольно стремились музыкальныя силы, и что Римская школа сдѣлалась одимъ изъ очень видныхъ музыкальныхъ учрежденій. Между многими передовыми представителями искуства того времени какъ Моралесъ, Скрибано, Эскобедо, Аркадель, Баррэ и др., жилъ въ Римѣ въ XVI-омъ вѣкѣ Клавдій Говдималь (или Гоудимель, смотря по способу произношенія), Нидерландецъ-контрапунктистъ, занимавшій видное мѣсто въ ряду композиторовъ какъ авторъ мессъ и номеровъ свѣтской музыки (1). Этотъ то Гоудимель и былъ основателемъ той школы, изъ которой вышло не малое количество крупныхъ представителей музыкальнаго искуства, и въ томъ числѣ Палестрина. Самъ Гоудимель, проживъ довольно долгое время въ Римѣ, затѣмъ отправился во Францію, гдѣ въ Люнѣ, какъ отъявленный гугенотъ, былъ зарѣзанъ во время знаменитой Варфоломѣевской рѣзни въ 1572 г. Школа основанная имъ въ Римѣ начала свое существованіе съ 1540-го года.

Джіованни Пьерлуиджи, названный по мѣсту рожденія своего Палестриной, родился если вѣрить указанію Баини въ 1524-омъ году и въ 1540-омъ году, будто бы шестнадцатилѣтнимъ юношей поступилъ въ школу Гоудимеля. Но первая цифра, по новѣйшимъ источникамъ, оказывается невѣрною. Кандлеръ опровергаетъ ее на основаніи архивныхъ документовъ Папской капеллы и утверждаетъ, что годъ рожденія Палестрины не 1524-ый а 1514-ый. Шелле въ своемъ разборѣ Рейсмановской исторіи (2) поддерживаетъ мнѣніе Кандлера, согласное и съ документами соборнаго архива въ Палестринѣ, изъ которыхъ видно между прочимъ и то, что подлинная фамилія Палестрины была Санте. Разсказы о жизни Палестрины, вліянію которыхъ до извѣстной степени подчинились и нѣкоторые историки, преисполнены легендарности. Оказывается напр. что шестнадцатилѣтнимъ бѣднякомъ съ крестьянами своего роднаго мѣстечка пришелъ будущій великій маэстро въ Римъ, гдѣ, благодаря случайности, обнаружился его великій талантъ. Все это конечно очень поэтично. но не вполнѣ вѣрно. На самомъ дѣлѣ Санте были люди не богатые, но и не отчаянные бѣдняки; въ Римъ

(1) Примѣч. Гоудимель извѣстенъ и какъ авторъ мелодій къ гимнамъ тогдашнихъ Кальвинистовъ. *А. Р.*
(2) Примѣч. Zeitschrift für Musik. 1864 г № 9 и 10.

Палестрина явился не шестнадцати лѣтнимъ юношей, и вообще никакихъ особенныхъ несчастій отъ нужды съ нимъ не приключалось; напротивъ того; когда онъ жилъ уже въ Римѣ, онъ былъ человѣкомъ вполнѣ состоятельнымъ, даже владѣльцемъ недвижимой собственностію. Отложивъ въ сторону поэзію и легендарность, будемъ держаться документальной стороны дѣла.

Съ 1544-го года Палестрина занималъ должность органиста и капельмейстера въ своемъ родномъ городѣ и назывался тогда своимъ настоящимъ именемъ Санте. Очевидно онъ съумѣлъ выдвинуться, такъ какъ въ 1551-омъ году мы уже находимъ его занимающимъ мѣсто, которое до него занимали видные люди какъ Аркадель и Ферабоско, а именно мѣсто magister'a puerorum, т. е. капельмейстера капеллы въ Ватиканской базиликѣ Св. Петра въ Римѣ. Первый изданный имъ сборникъ сочиненій, одинъ томъ четырехъ и пятиголосныхъ мессъ, посвященный Папѣ Юлію III, появился въ свѣтъ въ 1554-омъ году и сдѣлалъ ему такое крупное имя, что онъ былъ приглашенъ членомъ въ пѣвческую коллегію папской капеллы—приглашеніе не въ примѣръ прочимъ, такъ какъ въ коллегіи полагалось безбрачіе, а Палестрина былъ женатъ. Свое капельмейстерское мѣсто онъ передалъ Анимуччію. Въ 1555-омъ году папскій престолъ занялъ Павелъ IV-ый; въ своемъ стремленіи водворить всюду строгіе порядки, онъ обратилъ вниманіе на то, что въ безгрѣшное стадо безбрачныхъ агнцевъ забрался представитель грѣха, женатый композиторъ—и вотъ 30-го іюля 1555-го года появился Папскій приказъ, въ силу котораго понадобилось „трехъ оказавшихся женатыми индивидуумовъ, къ посрамленію богослуженія и святыхъ законовъ церкви, живущихъ съ пѣвцами папской капеллы", изъ коллегіи изгнать сполна. Въ числѣ „трехъ индивидумовъ„ былъ и Палестрина. Но въ томъ же году однако Палестрина получилъ должность совершенно обезпечивавшую матеріальное положеніе человѣка: онъ занялъ мѣсто капельмейстера церкви Санъ-Джіованни; въ 1561-омъ году мы уже застаемъ его капельмейстеромъ церкви Санта Марія Маджіоре—должность которую онъ занималъ въ теченіи десяти лѣтъ, до смерти Анимуччія т. е. до 1571-го года. Взявъ свою первую должность капельмейстера св. Петра, Палестрина принялъ отъ Анимуччія и другую его должность, а именно должность маэстро ораторіи Филиппа Нери. Въ продолженіи всего этого времени Палестрина успѣлъ настолько прославиться сво-

ими композиціями, что уже въ 1565-омъ году Папа Пій IV пожаловалъ ему званіе композиста Папской капеллы; а затѣмъ слава Палестрины настолько возросла, что Пій, бывшій завзятымъ любителемъ музыки, совершенно игнорируя приказъ своего предшественника насчетъ „трехъ женатыхъ индивидуумовъ", забывъ о „посрамленіи богослуженія и святыхъ законовъ церкви", пригласилъ Палестрину занять то мѣсто въ капеллѣ, откуда композистъ былъ изгнанъ со срамомъ, а чтобъ заставить своего любимца забыть оскорбленіе нанесенное ему въ прошломъ, Пій предложилъ Палестринѣ занять вмѣстѣ съ тѣмъ и должность маэстро капеллы, т. е. дирижента, композиста и главнаго начальника капеллы. Но сдѣлать это оказалось не возможнымъ; дѣло въ томъ что начальствованіе надъ капеллой до тѣхъ поръ ни разу не вручалось „женатому индивидууму", и мѣсто это занимали всегда прелаты высшаго ранга, слѣдовательно сдѣлать женатого Палестрину начальникомъ капеллы значило-бы возбудить массу скандализирующихъ Папство толковъ. Остерегаясь этаго, Пій выдѣлилъ званіе композиста капеллы, котораго въ отдѣльности до тѣхъ поръ не существовало, и вотъ это то званіе и было вручено Палестринѣ, сохранившему за собой свое прежнее мѣсто, принятое отъ Анимуччія. Въ позднѣйшій періодъ своей жизни Палестрина вмѣстѣ съ другимъ сотоварищемъ по школѣ Гоудимеля, Джюванни Марія Нанини, основалъ въ Римѣ новую школу, слава имени которой держалась очень долго. За годъ до своей смерти Палестрина получилъ еще новое почетное званіе: концертмейстера у кардинала Альдобрандини, и наконецъ окруженный почетомъ, всеобщимъ уваженіемъ, восьмидесяти лѣтнимъ старикомъ, стоявшимъ на самой верхней ступени славы, умеръ онъ въ 1594-омъ году и былъ погребенъ съ почти царскими, роскошными церемоніями въ храмѣ св. Петра, недалеко отъ алтаря во имя Симона и Іуды. Надпись на его гробницѣ называетъ его „Княземъ музыки".

Съ Палестриной повторилось по части композиторства то, что случалось въ исторіи развитія искуства не однажды съ другими, истинно геніальными людьми. Прежде чѣмъ талантъ его созрѣлъ окончательно, онъ былъ усерднымъ ученикомъ своихъ учителей. Трудно себѣ представить композиста, который бы съ большею чѣмъ Палестрина охотою, въ большей подробности изучалъ творенія мастеровъ дѣла,

жившихъ до него; выходя изъ школы Гоудимеля, изучивъ Нидерландцевъ что называется насквозь, онъ зналъ не только сильныя стороны направленія, представителями котораго были Нидерладцы и въ томъ числѣ его учитель, но и слабыя стороны этаго направленія. Понятно, что при этомъ условіи, и при условіи лично ему присущей творческой силы, Палестрина по выходѣ его изъ школы не кончилъ въ сущности образовывать складъ своей композиторской личности, а напротивъ того только тогда то и началъ путь полный трудовъ, работы надъ самимъ собой, полный стремленія не только самому идти впередъ но съ собою вести впередъ и искуство, которому служилъ онъ вѣрой и правдой. Время, когда композиціи Палестрины начали создавать эпоху, когда знатоки и любители церковной музыки чуть не молились на своего любимца, начинается главнымъ образомъ съ 1560-го года. Въ этомъ году написалъ Палестрина „Improperia“ (пѣніе, исполнявшееся въ великій четвергъ); композиція эта, щеголяющая въ цѣломъ чрезвычайной простотой стиля, безхитростностью и вмѣстѣ съ тѣмъ красотой ситуацій, возбудила сразу удивленіе и всеобщій восторгъ своей истинно-религіозной чистотой замысла и фактуры. Тотчасъ же было повелѣно „отнынѣ исполнять постоянно“ музыку Палестрины, которая и дѣйствительно исполняется ежегодно въ храмѣ Петра чуть-ли не по сіе время. Вскорѣ послѣ того представился случай Палестринѣ проявить еще болѣе блестяще свой композиторскій талантъ. Труды предшественниковъ Палестрины, которые какъ напр. Виллаэртъ, Моралесъ, Конст. Феста и др. стремились по возможности облагородить церковную музыку приданіемъ ей характера большей простоты и строгости стиля, хотя конечно и привели къ благимъ результатамъ, но дѣло не могло считаться оконченнымъ; завершить его, и завершить блестяще, поставить новые принципы церковной композиціи на твердую почву, доказать ихъ истинность и законность, все это выпало на долю Палестрины. Въ 1562-мъ году на Тридентскомъ соборѣ общій голосъ, заявленія огромнаго большинства прелатовъ и епископовъ, требовали непремѣннаго изгнанія изъ церкви фигуральнаго пѣнія въ томъ видѣ его, въ какомъ оно существовало къ половинѣ XVI-го вѣка. Всѣ единогласно находили, что богатство контрапунктныхъ эффектовъ совершенно убило значеніе текста, что священныя слова пѣснопѣній отошли до того на заднiй планъ, что

стали даже какъ бы не существовать совершенно. Предлагали даже возвратиться къ прежнему хоральному пѣнію, находя что хотя оно и мало соотвѣтствуетъ художественнымъ требованіямъ времени, но зато болѣе соотвѣтствуетъ требованіямъ церкви и идеи молитвенности. Были и такіе, которые вообще находили, что Нидерландцы погубили церковное искуство, чистоту котораго Святая церковь блюла столько времени. Папа Пій IV въ виду всѣхъ этихъ заявленій порѣшилъ собрать конгрегацію изъ восьми кардиналовъ и восьми самыхъ видныхъ пѣвцовъ капеллы, каковой конгрегаціи и поручить разсмотрѣніе возбужденнаго вопроса. Конгрегація припомнила „Te Deum" соч. Констанцо Феста, припомнила „Improperia" Палестрины, и сообразивъ, что можно же однако и теперь, послѣ открытыхъ Нидерландцами контрапунктныхъ богатствъ, имѣть композиціи, отъ которыхъ вѣяло-бы святою простотой и вмѣстѣ съ тѣмъ несравненными гармоническими красотами, порѣшила: заказать Палестринѣ мессу, которая соотвѣтствовала бы значенію церкви, и если эта месса, будучи исполнена, удовлетворитъ взглядамъ конгрегаціи, то изъ этого будетъ слѣдовать, что въ области фигуральной музыки и контрапункта, разработаннаго въ небывалыя богатства Нидерландцами, есть еще непочатые источники, которые могутъ достойно обогатить міръ церковной музыки. Вмѣстѣ съ тѣмъ предполагалось, что если месса Палестрины не удовлетворитъ конгрегацію, то послѣдній часъ фигуральной музыки пробилъ: она будетъ изгнана изъ церкви, гдѣ вновь водворится хоральное пѣніе прежняго образца. Такъ былъ поставленъ вопросъ и въ рукахъ Палестрины нѣкоторымъ образомъ очутилась не только судьба всего церковнаго пѣнія, но съ тѣмъ вмѣстѣ конечно и судьба католическаго искуства до извѣстной степени, ибо все же въ этотъ періодъ развитія его церковь составляла главную его почву. Конгрегація была учреждена въ 1564-мъ году, когда и сдѣланъ былъ заказъ мессы Палестринѣ. Весною 1565-го года Палестрина представилъ на разсмотрѣніе конгрегаціи три шестиголосныя мессы, которыя всѣ и были исполнены въ одинъ день 28-го апрѣля 1565-го года. Первыя двѣ мессы, не смотря на ихъ несомнѣнныя красоты, не смотря на то, что даже конгрегація осталась удовлетворенною простотой и чистотой ихъ стиля, не произвели такого впечатлѣнія какое произвела третья месса (для двухъ бассовъ,

7*

двухъ теноровъ, альта и сопрано) (1); та повергла всѣхъ въ изумленіе ,,своими священными красотами", какъ отзывались о ней члены конгрегаціи. И дѣйствительно въ этой муссѣ есть все, что требовалось для удовлетворенія конгрегаціи: при простотѣ и благородствѣ стиля она являетъ собою образцикъ какъ бы религіознаго восторга. Мессу эту оцѣнили какъ символическое изображеніе при посредствѣ священнаго искуства той идеи, которую должно осуществлять истинное религіозное пѣніе. Нечего разумѣется и говорить, на какую высоту поднялось послѣ исполненія этой мессы имя Палестрины.

Количество композицій Палестрины, изъ которыхъ лишь не многія не были изданы, большинство же напечатано въ видѣ сборниковъ, или отдѣльно, поистиннѣ огромно; въ особенности этого нельзя не признать, если мы примемъ въ расчетъ глубину замысла и красоту фактуры, которыми отличается большинство произведеній Палестрины. Сообразивъ все это, взявъ въ расчетъ обильную работою дѣятельность Палестрины какъ капельмейстера, нельзя дѣйствительно не изумляться продуктивности этого геніальнаго человѣка. Баини даетъ перечень этихъ композицій въ слѣдующемъ видѣ: 12 книгъ мессъ четырехъ и шести-голосныхъ; 1 книга восьми голосыхъ мессъ; 7 книгъ мотеттовъ въ 4—8 голосовъ; 2 книги пяти-голосныхъ оферторій; 1 книга четырехъ голосныхъ ламентацій; 1 книга четырехъ-голосныхъ маньификатовъ; 2 книги четырехъ-голосныхъ литанай; 1 книга четырехъ - голосныхъ гимновъ за цѣлый годъ; 2 книги четырехъ-голосныхъ мадригаловъ; 2 книги пяти-голосныхъ духовныхъ мадригаловъ; всѣ эти композиціи напечатаны, не напечатанныхъ же: 2 книги мессъ въ 4 и 6 голосовъ; 3 книги мотеттовъ въ 4 — 12 голосовъ; 2 книги ламентацій въ 4 — 6 голосовъ; 1 книга маньификатовъ въ 5 8 голосовъ; 1 книга литанай въ 4—8 голосовъ; нѣсколько гимновъ; въ цѣломъ сорокъ книгъ напечатанныхъ и не напечатанныхъ произведеній.

Простота, ясность, истинная церковность стиля въ композиціяхъ Палестрины отнюдь не исключаютъ чрезвычайной тонкости ихъ контрапунктной отдѣлки; въ этомъ какъ бы кроется одинъ изъ секретовъ ихъ удивительныхъ достоинствъ, бросающихся въ глаза даже теперь, черезъ три вѣка послѣ того, что онѣ написаны. Сквозь строгость

(1) Примѣч. Такъ называемая ,,*Missa Papae Marcelli*". Вмѣстѣ съ другими позднѣе была посвящена Филиппу II Испанскому. *А. Р.*

стиля, сквозь видимую сухость обработки, бьетъ въ нихъ ключемъ удивительная сила генія; даже въ cantus firmus, даже въ канонахъ (ибо и таковые есть), въ обращеніяхъ, гдѣ всякій другой невольно становился бы холоднѣй и суше, вездѣ, гдѣ всякій другой, владѣющій громадной кантрапунктной техникой композистъ, невольно позволилъ бы себѣ пощеголять именно этой техникой, даже тамъ Палестрина остается истиннымъ творцомъ яснаго, чистаго, церковнаго стиля, всюду остается вѣренъ своимъ принципамъ, всегда ведетъ искуство по тому пути, на который онъ вывелъ его силою своего генія и всегда отъ его творенія вѣетъ удивительной теплотой и чистотой, прозрачной красотою гармоническихъ образовъ. Фр. Филицъ такъ характеризуетъ произведенія Палестрины (1): „ни одинъ композистъ не разработалъ такъ подробно въ своихъ произведеніяхъ идей Григаріанскаго пѣнія въ различныхъ формахъ; ни одинъ не понялъ такъ, какъ онъ, ихъ значенія и того, что могутъ они дать слушателю, воспроизведенныя при новыхъ условіяхъ гармонизаціи". Затѣмъ далѣе: „мастерство мелодизаціи у Палестрины было таково, что въ этомъ отношеніи до него не возвышался ни одинъ изъ его предшественниковъ и современниковъ". И дѣйствительно: по части гладкости, натуральности голосоведенія Палестрина оставляетъ за собой далеко назади Нидерландцевъ, которые въ сущности были его учителями. Воспользовавшись всѣмъ матеріаломъ, выработаннымъ до него по части гармоніи, контрапункта и мелодики, онъ какъ бы подписалъ полный итогъ всей эпохѣ, обнимавшей собою два столѣтія и сверхъ того на фундаментѣ того громаднаго зданія, которое представляла собою дѣятельность всей Нидерландской школы, онъ создалъ нѣчто новое, создалъ истинно-церковный стиль *a capella*, который въ честь своего творца даже получилъ названіе „*Stille alla Palestrina*".

(1) Примѣч. „Uber einigen interessen der älteren Kirchenmusik". Мюнхенъ. 1853 г. 22.

VIII.

ШКОЛЫ РИМСКАЯ И ВЕНЕЦІАНСКАЯ.

АНГЛІЙСКІЕ И ПРОТЕСТАНТСКІЕ КОМПОЗИТОРЫ.

Композиторы Римской школы.—Венеціанская школа и начало введенія хроматизма въ многоголосое пѣніе.—Композиторы Венеціанской школы.—Англійскіе Мадригалисты.—Протестантское хоральное пѣніе и первые протестантскіе композиторы Германіи.

Какъ уже выше сказано Римская школа кромѣ Палестрины дала міру много компонистовъ, теоретиковъ, учителей и капельмейстеровъ, изъ которыхъ нѣкоторые, не играя такой роли въ исторіи развитія искуства, какую игралъ Палестрина, тѣмъ не менѣе заслуживаютъ своей дѣятельностью того, чтобъ имена ихъ не были пройдены молчаніемъ. О нѣкоторыхъ изъ нихъ какъ напр. Моралесъ, Скрибано, Эскобедо и др., говорено выше; остается теперь сказать нѣсколько словъ и о другихъ.

Людовико-де-Витторіа, Испанецъ родомъ, занимавшій съ 1575-го года должность капельмейстера церкви св. Аполлинарія въ Римѣ, былъ извѣстенъ какъ компонистъ послѣдователь по формѣ и стилю строгихъ принциповъ простоты; между многими его композиціями, по характеру подходящими къ сочиненіямъ однаго изъ упомянутыхъ уже предшественниковъ Палестрины, Моралеса, есть не малое количество мессъ,

мотеттовъ и гимновъ; всѣ они изданы между 1576—1605 годами; какъ на замѣчательнѣйшія композиціи можно указать на двѣ его пассіоны (одна—по Матвѣю, другая—по Іоанну), которыя ежегодно исполнялись въ храмѣ Петра до позднѣйшаго времени. Джіовани Аничуччій, о которомъ уже было отчасти упомянуто, занималъ до самой смерти своей должность маэстро ораторіи Филиппа Нери, перешедшую отъ него къ Палестринѣ; былъ видный дирижентъ и учитель, а также компонистъ Лука Маренціо—одинъ изъ величайшихъ мадригалистовъ своего времени; родился онъ въ 1550 году недалеко отъ Бресчіи; съ 1581-го года занималъ должность капельмейстера при капеллѣ кардинала Луиджи, затѣмъ служилъ въ Папской капеллѣ пѣвцомъ, въ каковой должности и умеръ въ 1599-омъ году. По части компонированія мадригаловъ Лука Маренцію почти не имѣлъ соперниковъ въ свое время, богатое композиторами, и дѣйствительно его нельзя не признать человѣкомъ ушедшимъ въ этомъ жанрѣ впередъ отъ своихъ современниковъ; его гармоніи интересны, а мелодіи его возбуждали изумленіе даже самихъ компонистовъ, такъ что къ имени его не рѣдко прибавлялось выраженіе il più dolce cigno. 9 книгъ пятиголосыхъ мадригаловъ Луки Маренціо вышли въ свѣтъ въ промежуткѣ между 1580—1589 годами и за тѣмъ въ 1593-емъ году выдержали новое изданіе; въ тотъ же приблизительно періодъ времени вышли еще 6 книгъ его шести-голосыхъ мадригаловъ и многіе четырехъ-голосые мадригалы. Джіованни Марія Нанини, ближайшій сотоварищъ по школѣ съ Палестриною, основатель вмѣстѣ съ послѣднимъ еще одной, впослѣдствіе знаменитой, Римской школы, которая въ отличіе отъ школы Гоудимеля называлась новою Римской школой; не лишнимъ будетъ упомянуть о томъ, что въ сущности это была первая школа основанная Итальянцами безъ посредства и пособничества ихъ учителей—Нидерландцевъ. Значеніе этой школы впослѣдствіи было огромно; она выставила массу компонистовъ, теоретиковъ и учителей, съ именами которыхъ намъ прійдется встрѣтиться ниже, и позднѣе, отдѣливъ отъ себя вѣтвь, дала въ резулататѣ еще школу въ Неаполѣ, которая въ свою очередь щеголяла крупными музыкальными именами.

Почти не менѣе чѣмъ въ Римѣ процвѣтала музыка этого времени въ сѣверной Италіи. Въ Венеціи при церкви св. Марка существовала школа, значеніе которой чрезвычайно поднялось со времени вступленія

Виллаэрта въ должность капельмейстера капеллы и главнаго руководителя этой школы; очень скоро имя этой школы стало настолько высоко, что не только должность капельмейстера, но даже должности 1-го и 2-го органистовъ начали занимать художники перваго ранга. За Виллаэртомъ послѣдовалъ на мѣстѣ главнаго руководителя Венеціанской школы цѣлый рядъ знаменитостей того времени; во первыхъ личные ученики Виллаэрта: Кипріанъ-де-Роре и Царлино; затѣмъ Балтазаръ Донато, Джіованни Кроче, Мартиненго; далѣе уже въ XVII-омъ вѣкѣ Клавдій Монтеверде, Франческо Кавалли, Джіованни Легренци; въ XVIII-омъ вѣкѣ Антоніо Лотти и т. д. Имена органистовъ св. Марка были также не менѣе знамениты; эту должность занимали такіе люди какъ Андреа и Джіованни Габріэли, Клавдій Меруло, Джироламо Перобоско, позднѣе ихъ Ціани, Бертони, Кавалли, Лотти (послѣдніе двое были затѣмъ капельмейстерами [1]. Какъ на главныя заслуги Венеціанской школы можно указать на введеніе Венеціанскими композиторами новаго элемента въ дѣло гармоніи, а именно элемента хроматизма, обогатившаго гармоническій матеріалъ, и на тотъ толчекъ, который дали дѣлу развитія инструментальной музыки какъ самостоятельнаго цѣлаго нѣкоторые изъ представителей Венеціанской школы

Въ то время, когда Римская школа и Протестантскіе композиторы Германіи были послѣдователями принциповъ діатоники въ гармонизаціи церковной музыки, Венеціанцы дали толчекъ новому взгляду на дѣло. По началу въ области мадригала и вообще свѣтской музыки, а затѣмъ мало по малу и въ мірѣ музыки церковной, хроматизмъ началъ у нихъ пріобрѣтать свои права. Первыми представителями этого нововведенія были опять таки Нидерландцы и какъ можно прѣдпологать именно Виллаэртъ, а за нимъ и ученикъ его Кипріанъ-де-Роре, отнесшійся къ дѣлу еще смѣлѣе своего учителя и культивировавшій хроматическія ходы и интервалы съ полнымъ усердіемъ. Мадригалы его появились въ разныхъ изданіяхъ въ промежутокъ времени 1542—1568 гг. а въ 1544-омъ году вышла въ свѣтъ его первая книга мадригаловъ, названныхъ уже прямо „хроматическими“. Его опыты на поприщѣ хроматизма вызвали не только удивленіе, но и стремленіе нѣкоторыхъ композиторовъ (въ томъ числѣ и Орландо Лассо) при-

---

(1) Примѣч. Полную исторію капеллы св. Марка можно найдти у Винтерфельда въ его книгѣ „Gabrieli und seine Zeitalter“ (Берлинъ. 1834 г.) *А. Р.*

ложить новые принципы къ дѣлу; такъ напр. въ 1555-омъ году Орландо Лассо издалъ въ Антверпенѣ сборникъ Итальянскихъ и Французскихъ номеровъ свѣтскаго пѣнія, въ числѣ которыхъ имѣется шесть номеровъ a la nouvele composition d'ancun d'Italie, подъ чѣмъ подразумѣвался именно новый жанръ Кипріана-де-Роре. Насколько выиграло музыкальное дѣло съ завоеваніемъ себѣ новаго гармоническаго матеріала, объ этомъ едвали нужно распространяться; понятно что съ введеніемъ элемента хроматизма въ дѣло гармонизаціи и въ дѣло мелодическаго движенія голосовъ, первое получило новый матеріалъ его обогатившій, второе же пріобрѣло шансы еще большей чѣмъ прежде гладкости и натуральности. Въ періодъ, о которомъ идетъ рѣчь однако еще нельзя сказать, чтобъ хроматизмъ успѣлъ себѣ завоевать право въ области церковной музыки; пропагандисты его Венеціанцы, первые представители принциповъ хроматизма, обращали свою дѣятельность главнымъ образомъ на музыку свѣтскую; но во всякомъ случаѣ искра была заронена и конечно она не могла погаснуть для будущаго; напротивъ того: позднѣе она разгорѣлась и освѣтила многое такое въ искуствѣ, что обходили весьма старательно прежніе представители его, державшіеся строгихъ началъ діатоники.

Какъ на перваго виднаго представителя Венеціанской школы послѣ Кипріана-де-Роре можно указать на могущаго отчасти считаться современникомъ его Андреа Габріэли (родился въ 1510 г.); съ 1550-го года занималъ онъ должность органиста св. Марка и умеръ въ 1576 году. Въ композиціяхъ Андреа Габріэли, состоявшихъ изъ духовныхъ концертовъ, мотеттовъ, псалмовъ, мессъ, мадригаловъ и разныхъ органныхъ вещей, замѣчается тотъ же духъ изобрѣтательности по части употребленія въ дѣло хроматическихъ интерваловъ какъ и у Кипріана де-Роре, но при этомъ еще чуть ли не большее чѣмъ у послѣдняго стремленіе сдѣлать мелодію по возможности свободной и подвижной. Джіованни Габріэли (племянникъ Андреа), собравшій его сочиненія и издавшій ихъ послѣ смерти своего дяди вмѣстѣ съ своими произведеніями въ Венеціи, былъ также однимъ изъ талантливыхъ композиторовъ своего времяни; по выходѣ Меруло изъ должности органиста св. Марка, онъ съ 1584-го года занималъ это мѣсто. Кто былъ дѣйствительно однимъ изъ самыхъ блестящихъ органистовъ цѣлаго столѣтія это именно Клавдій Меруло, занимавшій должность органиста св. Марка

и позднѣе бывшій органистомъ Герцога Пармскаго; Меруло сдѣлалъ очень многое для развитія органной игры и органной композиціи, благодаря своей виртуозной техникѣ и даровитости своей какъ композиста. Изъ двухъ Габріэлей именно Джіованни игралъ болѣе видную роль какъ композистъ и учитель. Во время пріѣзда въ Венецію нѣмца Ганса Лео Гаслера, желавшаго окончить свое музыкальное образованіе именно подъ руководствомъ старшаго Габріэли (Андреа), Джіованни Габріэли очень сдружился съ Гаслеромъ и въ результатѣ этой дружбы, въ результатѣ того уваженія, какое питалъ къ нему какъ композисту Гаслеръ, вышло то, что младшій Габріэли въ Германіи сдѣлался извѣстенъ не менѣе чѣмъ въ Италіи; не только композиціи его печатались въ Германіи въ разныхъ сборникахъ, но даже многіе изъ тогдашнихъ талантливыхъ пѣвцовъ-композистовъ направлялись въ Венецію съ единственной цѣлью закончить свое музыкальное образованіе подъ руководствомъ Джіованни Габріели. Такъ напр. за три года до смерти Габріэли, въ 1609 г., пріѣхалъ въ Венецію одинъ изъ видныхъ композистовъ Германіи Генрихъ Шютцъ, который и занимался подъ руководствомъ Габріэли до самой смерти его въ 1612 г. Въ церковныхъ сочиненіяхъ младшаго Габріэли замѣтны уже нѣкоторые весьма передовыя стремленія для того времени; такъ напр. замѣчаются попытки его по возможности драматизировать музыку, придать ей характерность въ области сочетанія тоновъ и сопоставленія отдѣльныхъ группъ ихъ; гармоніи его весьма богаты и при томъ истый духъ старо-церковныхъ гаммъ выявился въ нихъ съ полною силой, не смотря на свободную и новую гармоническую постановку и на ряду съ новымъ элементомъ хроматизма, ко времени младшаго Габріэли проникшаго уже въ область церковной музыки. Свою композиторскую даровитость Джіованни Габріэли проявилъ въ такъ называемомъ Венеціанскомъ стилѣ *a capella* (въ отличіи отъ *a capella* Римской школы, Палестриновскаго), въ которомъ сказалось его глубокое пониманіе богатства и разнообразія ситуацій тоновъ, его умѣнье группировать гармоніи съ возможной прелестью гармоническихъ силъ.

Между остальными Венеціанскими можно указать еще слѣдующихъ: Валтазаръ Донато, унаслѣдовавшій мѣсто капельмейстера св. Марка отъ Царлино; извѣстенъ какъ одинъ изъ видныхъ композиторовъ своего времени, авторъ многихъ мадригаловъ, и другихъ формъ свѣтской

музыки. Джіованни Кроче, товарищъ и помощникъ Донато, впослѣдствіе занявшій его должность; композиціи его долгое время чтились знатоками и любителями церковной музыки, какъ нѣчто выдающееся. Клавдій Монтеверде, въ 1613-омъ году, занявшій послѣ умершаго въ молодыхъ годахъ Мартиненго должность капельмейстера св. Марка, уроженецъ Кремоны, выдающійся мастеръ-композитъ, котораго отчасти можно считать подготовителемъ будущаго драматически-музыкальнаго стиля. Кромѣ Венеціи и въ другихъ городахъ сѣверной Италіи того времени разсѣяны были вліянія Венеціанской школы чрезъ посредство представителей ея, выселившихся изъ Венеціи. Въ Мантуѣ пользовались извѣстностью Александръ Стриджіо и Маркъ Антоній Ингеньери, извѣстный главнымъ образомъ какъ учитель. Въ Миланѣ жилъ Джіовани Гастольди, раньше также бывшій капельмейстеромъ въ Мантуѣ, плодовитый композиторъ исключительно формъ свѣтской музыки. Въ Винченцѣ капельмейстеромъ мѣстнаго собора былъ Леоне-Леони, композитъ церковной и свѣтской музыки. Въ Моденѣ жилъ Орацціо Векки, Миланецъ родомъ, авторъ многихъ церковныхъ и свѣтскихъ композицій и между прочимъ одной комической музыкальной драмы „Anfiparnasso“; Векки занималъ въ Моденѣ должность капельмейстера. Въ Болоньѣ— Андреа Рота, мадригалистъ и авторъ многихъ мотеттовъ. Въ Пармѣ— Пьетро Пинчіо, контрапунктистъ и авторъ теоретическихъ сочиненій. Въ Бергамо—Александръ Гранди, урожденный Венеціанецъ и ученикъ Джіованни Габріэли, былъ по началу пѣвцомъ въ Венеціи, затѣмъ помощникомъ капельмейстера и наконецъ капельмейстеромъ церкви Санта Марія въ Бергамо, умеръ въ 1630 г.; какъ авторъ многихъ церковныхъ композицій, онъ по новости стиля ихъ, полнотѣ и оригинальности гармоническихъ образовъ принадлежитъ къ чистѣйшей школѣ именно Джіованни Габріэли.

Англія того времени, о которомъ шла рѣчь, конечно далеко не играла особенно видной роли въ общемъ дѣлѣ развитія музыкальнаго искуства, но и тамъ время королевы Елизаветы было періодомъ исключительнаго процвѣтанія музыкальнаго дѣла. Большая часть капеллистовъ королевы Елизаветы конечно получила свое образованіе опять таки въ Италіи, такъ что и на отдаленномъ сѣверѣ царили все тѣ-же вліянія Итальянскихъ школъ. Люди эти заносили съ собою принципы своихъ учителей, на которыхъ воспитались ихъ музыкальныя личности,

но, говоря по правдѣ, принципы эти прививались довольно туго на небогатой почвѣ художественной жизни Англіи. Сама королева была большею любительницею музыки, даже играла на клавесинѣ; капелла ея поэтому была поставлена на блестящую ногу; въ соборахъ усердно вводили современную фигуральную музыку. Но суровый пуританизмъ, фанатически ненавидѣвшій все исходившее изъ Рима, переносилъ это ненавистничество и на церковную музыку. Въ результатѣ выходило то, что пока королевѣ, высшимъ сферамъ общества, милѣе всего были композиціи современныхъ Итальянскихъ компонистовъ, народъ желалъ слушать только псалмы въ ихъ простѣйшемъ видѣ. Подобное явленіе въ Германской жизни повлекло за собою проникновеніе въ область церковной музыки народныхъ мелодій, въ Англіи же этого случиться не могло въ такой мѣрѣ уже по самому тому, что народная Англійская муза никогда не была столь богата произведеніями музыкальнаго искуства, какъ Германская. Такимъ образомъ и псалмы, на которые явилась такая большая потребность, компонировались при томъ условіи, что авторы ихъ крайне рѣдко ухитрялись улавливать для своихъ произведеній черты народнаго искуства, которыя поставили бы дѣло на туже почву, на какую стало оно въ Германіи, и которыя завоевали бы ихъ произведеніямъ истинную популярность, какъ это случилось съ Германскими хоралами.

Какъ на самыхъ видныхъ компонистовъ этого періода въ Англіи, имена которыхъ, пользуясь большой извѣстностью въ своемъ отечествѣ, однако не играли такой всесвѣтной роли, какую играли имена Итальянскихъ мастеровъ дѣла, можно указать на слѣдующихъ. Томасъ Таллисъ и его ученикъ Вильямъ Бирдъ, оба отличные теоретики и авторы большаго количества церковныхъ композицій. Ученикъ Бирда Томасъ Мурлей, членъ королевской капеллы, баккалавръ музыки, былъ одинаково извѣстенъ и какъ компонистъ церковной и свѣтской музыки и какъ писатель по научно-музыкальному дѣлу. Джонъ Дувландъ, знаменитѣйшій изъ тогдашнихъ Англійскихъ композиторовъ, имя котораго пользоволась извѣстностью даже внѣ Англіи, а въ особенности въ Германіи и Даніи, былъ также членомъ королевской капеллы. Томасъ Вэльксъ, органистъ въ Винчестерѣ, членъ королевской капеллы и баккалавръ музыки. Джонъ Уардъ, Джонъ Беннетъ и другіе, между которыми самое видное мѣсто слѣдуетъ отвести Джонъ Буллю, талант-

ливому виртуозу-органисту, который занималъ съ 1596-го года должность профессора въ Гресгемовской коллегіи. Эта Гресгемовская коллегія, основанная средствами богача Гресгема, была собственно учрежденіемъ университетски-консерваторскаго характера, такъ какъ на ряду съ университетскимъ курсомъ тамъ преподавалось и музыкальное искусство. Въ должности профессора коллегіи Джонъ-Булль пробылъ десять лѣтъ, а затѣмъ былъ придворнымъ органистомъ; умеръ онъ въ Нидерландахъ, куда уѣхалъ не за долго до смерти. Всѣ названные выше компонисты въ свое время назывались Англійскими мадригалистами — названіе сохранившееся за ними и въ исторіи музыки—такъ какъ всѣ они очень охотно культивировали форму мадригала и въ результатахъ своей композиторской дѣятельности оставили по себѣ массу произведеній именно этой формы; между мадригалами ихъ есть не мало талантливыхъ вещей. Въ общей массѣ этихъ мадригалистовъ не слѣдуетъ однако считать Булля, бывшаго гораздо болѣе виртуозомъ учителемъ чѣмъ компонистомъ; хотя онъ и компонировалъ на ряду съ прочими представителями искуства въ его отечествѣ, но къ его сочиненіямъ даже соотечественники относились болѣе чѣмъ съ равнодушіемъ.

Переходя къ хоральному пѣнію протестантской Германіи приходится прежде всего сказать, что источниковъ этой отросли исторіи музыки имѣется такъ много, что самый отдѣлъ исторіи протестантскаго хоральнаго пѣнія представляется какъ бы отдѣломъ выдвигающейся важности, чего на самомъ дѣлѣ отнюдь нѣтъ. Дѣло въ томъ, что нѣмецкіе писатели—а ихъ не мало посвящало свой трудъ исторіи столь любимаго въ Германіи искуства—отводятъ по естественному порядку вещей весьма обширное мѣсто первоначальному протестантскому искуству т. е. хоральному пѣнію. На самомъ дѣлѣ ни хоральное пѣніе, ни протестантскіе компонисты той эпохи, о которой идетъ рѣчь, конечно не могли оказывать такого вліянія на общій ходъ развитія искуства, какое оказывали своими композиціями напр. представители Римской и Венеціанской школъ, эта фаланга даравитѣйшихъ людей, ведшихъ музыкальное дѣло къ его идеаламъ, усиленно работавшихъ на всевозможныхъ поприщахъ его, сочинявшихъ, учившихъ, дирижировавшихъ, пѣвшихъ, писавшихъ теоритическія сочиненія и пр. То, что естественно въ нѣмецкомъ авторѣ историко-музыкальнаго сочиненія, это спеціальное

разработываніе исторіи протестантскаго хоральнаго пѣнія, было бы совершенно излишне въ данномъ случаѣ, и потому мы постараемся оріентироваться въ области источниковъ, разобраться въ нихъ и ограничиться лишь самымъ необходимымъ, касающимся хоральнаго пѣнія и протестантскихъ компонистовъ.

Хоральное пѣніе первыхъ временъ реформаціи весьма существенно отличается отъ того, чѣмъ сдѣлался протестантскій хоралъ со второй половины XVII-го вѣка и какимъ мы знаемъ его въ наше время. Отличіе это лежало первѣе всего въ началахъ хоральной ритмики. Въ томъ видѣ, какимъ мы знаемъ его теперь, хоралъ представляетъ собою за очень не многими исключеніями прямой ритмъ и прерываемую только ферматами равновременность тоновъ мелодіи; ритмика же хоральнаго пѣнія XVI-го имѣетъ въ себѣ большую оживленность порою даже нѣкоторую неправильность. Различная продолжительность временъ тоновъ мелодіи, обратные, полуложные акценты, цинкопы, тактъ тройнаго счисленія, перемежающійся съ прямымъ ритмомъ, вотъ отличительныя черты хоральнаго пѣнія того времени. Ритмическое разнообразіе это имѣло основаніемъ своимъ нѣчто отнюдь не намѣренное; оно не было результатомъ контрапунктной обработки, результатомъ усилій компонистовъ; создалось оно само собою, потому что черты ритмическаго разнообразія имѣлись въ народныхъ мелодіяхъ; послѣднія, послуживъ отчасти исходнымъ пунктомъ хоральнаго пѣнія, естественно внесли въ него и народные элементы ритмическаго разнообразія.

Кромѣ народныхъ мелодій основаніемъ Протестантскаго хоральнаго пѣнія послужило прежнее церковное пѣніе, пѣніе Григоріанское; такъ что ошибаются тѣ, кто считаетъ Лютера и первыхъ компонистовъ хоральнаго пѣнія *творцами* протестантскаго хоральнаго стиля. Еще въ IX-омъ вѣкѣ существовало въ Германіи хоральное пѣніе, отъ XII-го же вѣка мелодіи его мало того сохранились, но даже наряду съ народными дали собою матеріалъ будущему протестантскому хоралу. Лютеръ собственно играетъ роль собирателя этого матеріала, а не творца новаго хоральнаго стиля. Лютеромъ поэтому и начинается исторія развитія Протестантскаго хорала; рядомъ съ его именемъ надлежитъ поставить имена Іоганна Вальтера и Людвига Зенфля. Весьма замѣчательный, многоговорящій фактъ представляетъ собою та любовь, съ которою Лютеръ относился къ музыкѣ вообще; онъ ставилъ ее какъ отрасль человѣ-

ческихъ знаній наравнѣ съ теологіей, видѣлъ въ ней одинъ изъ величайшихъ даровъ неба, говорилъ что „именно музыка должна быть служительницей того, кто далъ ее міру". Разсматривая вопросъ о томъ, въ какой степени Лютеръ, бывши авторомъ хоральныхъ текстовъ, былъ и авторомъ самыхъ мелодій хораловъ, приходится наталкиваться на противорѣчія. Обыкновенно Лютеру приписывается тридцать двѣ мелодіи хораловъ; но Рамбахъ говоритъ только о двадцати, по Шиллинговскому „Universallexikon" ихъ оказывается шесть, а Винтерфельдъ признаетъ только три мелодіи: „Ein'feste Burg ist unser Gott (¹) „Iesaia dem Propheten das geschah" и „Wir glauben all'an einen Gott". Поэтому вѣрнѣе было бы считать древнѣйшимъ авторомъ мелодій протестантскаго хорала даже не Лютера, а Іоганна Вальтера, такъ какъ маленькое изданьице такъ называемыхъ его „Geystliche Gesangk Buchleyn" (²), изданное въ Виттенбергѣ въ 1524 г., перепечатанное черезъ годъ въ Майнцѣ и затѣмъ трижды выходившее въ свѣтъ новыми изданіями въ теченіи послѣдующей четверти столѣтія и есть собственно первый памятникъ мелодій Протестантскаго хоральнаго пѣнія. Талантливѣе Вальтера въ музыкальномъ отношеніи былъ Людвигъ Зенфль, уроженецъ, по однимъ указаніямъ—Цюриха, а по другимъ—Базеля, ученикъ Генриха Исаака. Зенфль былъ первоначально капеллистомъ императора Максимиліана I, затѣмъ (съ 1530-го года) капельмейстеромъ въ Мюнхенѣ; въ должности этой, на службѣ у Баварскаго двора, пробылъ онъ очевидно долго, судя потому, что есть указаніе на пребываніе его въ этой должности въ началѣ сороковыхъ годовъ; умеръ Зенфль въ 1555 г. Извѣстенъ онъ былъ не только какъ композиторъ мелодій Протестантскаго хоральнаго пѣнія, но и какъ авторъ музыки къ античнымъ одамъ; въ Нюренбергѣ въ 1534 г. изданъ былъ сборникъ такого рода его произведеній, музыка которыхъ написана была главнымъ образомъ къ текстамъ изъ Горація; весь сборникъ содержалъ въ себѣ 34 четырехъ голосныя оды.

За именами трехъ родоначальниковъ Протестантскаго хорала можно назвать еще слѣдующихъ композиторовъ протестантскаго пѣнія, какъ наиболѣе выдающихся той эпохи. Генрихъ Финкъ, между пѣснями

(¹) Примѣч. Хоралъ, послужившій канвой, основаніемъ для Мейерберовскихъ „Гугенотъ" въ видѣ мелодіи, проходящей и въ вступленіи, и во многихъ моментахъ партіи Марселя и пр. *А. Р.*

(²) Примѣч. Сохраняемъ тогдашнее правописаніе. *А. Р.*

котораго изданными въ 1536 г. имѣется и нѣсколько церковныхъ. Арнольдъ фонъ Брукъ, пѣсни котораго (частію свѣтскія, частію духовныя) изданы въ 1533 г. Мартинъ Агрикола, Магдебургскій канторъ, авторъ церковныхъ пѣсенъ. Бенедиктъ Дуцисъ, даровитый контрапунктистъ, авторъ церковныхъ пѣсенъ и, на подобіе Зенфля компонистъ, культивировавшій въ видѣ текстовъ къ вокальнымъ сочиненіямъ произведенія классиковъ. Балтазаръ Резинаріусъ, капеллистъ временъ Генриха Исаака при дворѣ Максимиліана, Георгъ Форстеръ, канторъ въ Цвикау и позднѣе капельмейстеръ въ Дрезденѣ. Гейнцъ, Шталь, Геллингъ и др. Всѣ эти имена относятся къ періоду времени не позднѣе второй половины XVI-го вѣка. Вторая половина этого столѣтія была бѣднѣе сравнительно компонистами протестантскаго хоральнаго пѣнія, но за то въ концѣ ея и къ началу XVII-го столѣтія начинають выдвигаться въ области протестантскаго хоральнаго композиторства видные представители искуства. Таковыми можно назвать слѣдующихъ: Якобъ Галль (родился въ 1550 г.) бывшій капельмейстеромъ въ Мюнхенѣ; Нидерландецъ Матвѣй ле-Мэтръ, бывшій придворнымъ капельмейстеромъ въ Дрезденѣ; Антоній Сканделлусъ, урожденный Итальянецъ, инструменталистъ при Саксонской капеллѣ; Іоганъ Штеурлейнъ, Бартоломей Гезіусъ, и какъ самые видные изъ всѣхъ выше названныхъ: ученикъ Габріэли Гансъ Лео Гаслеръ, ученикъ Орландо Лассо Іоганнъ Эккардтъ, и Михаилъ Преторіусъ, выдающійся теоретикъ и композиторъ. Конечно всѣхъ названныхъ компонистовъ нельзя считать людьми служеніе искуству которыхъ было бы ограничено тѣсными рамками протестантскаго хоральнаго пѣнія; имена ихъ приведены въ настоящемъ случаѣ не какъ таковыя, а какъ имена представителей искуства, работавшихъ на поприщѣ протестантской церковной музыки на ряду съ другими отраслями музыкально-композиторскаго дѣла, и оказавшихъ своей музыкальной дѣятельностью не маловажныя услуги дѣлу развитія протестантской хоральной музыки.

IX.

НАРОДНАЯ МУЗЫКА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ. (1)

Прошлое Западно-Европейской народной пѣсни.—„Бродячіе музыканты". Жонглеры.—Трубадуры и Миннензингеры.—Формы трубадурской пѣсни.—Инструменты.—Отличительная черта Миннензигерства въ отношеніи образа жизни Миннензигеровъ.—Мейстерзингеры и Мейстерзингерскія школы. — Мейстерзингерская Табулатура. — Что выработалось въ концѣ концовъ изъ „бродящихъ музыкантовъ"?

Трудно было бы въ наше время дать точное понятіе о томъ, что представляло собою народное творчество въ области музыки въ первые вѣка Западно-Европейской жизни. Долгія войны, переселенія, обильный рядъ всевозможныхъ столкновеній, а вмѣстѣ съ этимъ и рядъ подчиненій однихъ племенныхъ вліяній другимъ, все это до такой степени стерло и спутало народную художественную жизнь Западной Европы въ первые вѣка христіанства, что теперь сказать что либо положительное о той музыкѣ первыхъ вѣковъ, которая стояла внѣ церкви и ея вліяній, было бы гораздо менѣе возможно чѣмъ говорить

(1) Примѣч. Въ данномъ случаѣ подъ именемъ народной музыки мы подразумѣваемъ не только музыку, въ тѣсномъ смыслѣ слова народную, но частію и полународную, свѣтскую музыку, словомъ музыку, существовавшую въ средѣ народа и внѣ церкви вообще. *А. Р.*

о музыкѣ древнѣйшей до христіанской эпохи. Отъ конца VI-го вѣка дошла до нашего времени только одна пѣсня, да и та съ латинскимъ текстомъ; выраженіе «дошла» надо въ данномъ случаѣ понимать конечно подразумѣвая одинъ лишь текстъ; самая мелодія, не будучи записана, изчезла съ лица земли. Пѣсня эта имѣетъ содержаніемъ разсказъ о побѣдѣ Клотара II надъ Саксами и начинается словами: „*De Klotario est canere, rege Francorum*". Послѣ битвы при Фонтенэ (842 г.) сложилась также пѣсня, но у нея опять также латинскій текстъ; такъ что строго говоря и эту пѣсню можно назвать скорѣе образчикомъ свѣтской, а не чисто-народной музыки. Пѣсня эта: „*Aurora cum primo mano tetrem noctem dividens*". При Карлѣ Великомъ въ числѣ древнихъ пѣсенъ, употреблявшихся въ дѣло, была одна называвшаяся «пѣснею Роланда», которая была пѣта послѣ побѣды при Пуатье. Пѣсня эта къ сожалѣнію не вошла въ сборникъ народныхъ пѣсенъ, составленный Эйгардомъ, по повѣленію Карла, а потому и она также потеряна для нашего времени. Что вообще народная пѣсня при Карлѣ Великомъ была уже явленіемъ развитымъ и распространеннымъ, можно заключать изъ того большаго количества разныхъ формъ и родовъ народныхъ пѣсенъ, какое существовало въ то время. Была пѣсня любовная, пѣсня сатирическаго характера, въ которой осмѣивались или извѣстные люди, или извѣстныя стороны характера какого-нибудь человѣка; была пѣсня хвалебная, затѣмъ такъ-называвшаяся «Чёртова пѣсня,» которую пѣли ночью на кладбищахъ, чтобъ отогнать чертей отъ лежащихъ тамъ покойниковъ и отъ душъ ихъ, витающихъ тамъ же; существовали воинственныя и побѣдныя пѣсни, изъ которыхъ одна сохранилась на нѣмецкомъ языкѣ (разумѣется, опять-таки одинъ текстъ, мелодія же исчезла). Пѣсня эта сложилась по поводу побѣды Людовика III надъ Норманнами (882 г.).

«Einen König weiss ich
«Heisset Herr Ludwig.
«Der gerne Gott dienet
«Weil er ihm's lohnet. и т. д.

Каковы были мелодіи этихъ пѣсенъ, сказать рѣшительно невозможно; по тѣмъ маленькимъ отрывкамъ, которые приведены въ Псевдо-Бедѣ и у Маркетта Падуанскаго, судить о тогдашней мелодіи очень

трудно, такъ какъ эти отрывки состоятъ изъ такого малаго количества нотъ, что даже не даютъ собой ни одной, хотя бы короткой, но законченной фразы. Вѣрно только одно: народная пѣсня этого времени была самостоятельное и уже выработанное до извѣстной степени явленіе; мелодіей своей она рѣзко отличалась отъ простыхъ, суровыхъ мелодій тогдашняго церковнаго пѣнія; въ ней было много элементовъ совершенно чуждыхъ хоральной музыкѣ, и развивалась она при болѣе свободныхъ условіяхъ народной фантазіи и народнаго творчества.

Странное явленіе представляетъ собой то, что самый цвѣтущій періодъ существованія народной пѣсни въ западной Европѣ было именно XIV-е столѣтіе; тогда какъ XVI-е или по крайней мѣрѣ первыя три четверти XVI-го вѣка, были весьма бѣдны проявленія народнаго музыкальнаго творчества. Первые протестанты, почерпавшіе мелодіи своихъ гимновъ отчасти изъ народныхъ пѣсенъ, имѣли матеріаломъ главнымъ образомъ пѣсни именно XIV-го вѣка. Такъ по крайней мѣрѣ говоритъ Арнольдъ въ своемъ предисловіи къ Лохеймскому пѣсеннику.

«Мы должны искать,» пишетъ онъ, «цвѣтущій періодъ нашей пѣсни именно въ началѣ и первой половинѣ XIV-го вѣка. Это столѣтіе было исключительно временемъ процвѣтанія народной поэзіи, народной пѣсни; въ этотъ удивительный періодъ времени выяснилось такъ много элементовъ свѣжести и силы въ народѣ, что чуть ли не всякій простой ремесленникъ былъ творцомъ народныхъ пѣсенъ.» Отъ XIV-го вѣка шагъ за шагомъ народное искуство, а слѣдовательно и народная пѣсня отодвигались на болѣе и болѣе дальній планъ; все рѣзче и рѣзче выступали вмѣстѣ съ тѣмъ другіе интересы, интересы политическіе и религіозные, такъ что во второй половинѣ XVI-го вѣка послѣдніе охватили собой всю племенную жизнь настолько, что не оставалось уже почти мѣста чему-нибудь другому.

Пѣсни XIV-го вѣка, народныя пословицы и повѣрья того времени, далеко не сохранились въ томъ огромномъ числѣ, въ какомъ существовали онѣ тогда. Но все-таки нѣчто изъ народнаго искуства того времени дошло до насъ, благодаря замѣчательному сборнику, называющемуся «Лохеймскимъ пѣсенникомъ.» Содержитъ онъ въ себѣ сорокъ

восемь пѣсенъ, записанныхъ между 1450—1454 годами, но существовавшихъ гораздо ранѣе, а именно, по опредѣленію того же Арнольда, въ XIV-мъ вѣкѣ. Изъ всѣхъ сорока восьми пѣсенъ одной только недостаетъ мелодіи. Тексты по содержанію своему суть какъ бы результаты обыденной бытовой жизни того времени; это родъ именно тѣхъ полу-сочиненныхъ, полу-импровизованныхъ лирическихъ разсказовъ, которые такъ характеризуютъ собой народную поэзію того времени; нѣкоторыя изъ этихъ пѣсенъ есть продуктъ чисто народнаго творчества; другія же сочинены мейстерзингерами. Такими держались онѣ почти до второй половины XVI-го вѣка, и затѣмъ мало-по-малу начали исчезать, благодаря вторженію въ народное нѣмецкое искуство чуждаго элемента итальянскихъ канцонеттъ, вилланеллъ и пр.

Древнѣйшими представителями музыки не церковной, а свѣтской, мірской, что собственно и было музыкой народной (понимая подъ этимъ не только пѣсню, но и инструментальную музыку), у народовъ романскаго и германскаго происхожденія были такъ называемые *„бродячіе люди“* — музыканты, существовавшіе подъ разными названіями: жонглеровъ, минстрелей и пр. Происхожденіе ихъ многіе писатели производятъ отъ древнихъ бардовъ; но чуть ли не вѣрнѣе будетъ предположить, что первообразомъ «бродячихъ людей» послужили римскіе гистріоны и комедіанты. Люди эти дѣлали изъ своего искуства играть на разныхъ инструментатъ и пѣть пѣсни довольно выгодное для себя ремесло. За деньги, за кровъ и пищу играли они, акомпанируя танцамъ и пѣли свои пѣсни; такъ; бродя съ мѣста на мѣсто, проживали они всю жизнь, пока смерть не застигала ихъ гдѣ-нибудь, иногда въ далекой-далекой сторонѣ, гдѣ единственно родственное, что имѣли они, былъ лишь общій языкъ. Впослѣдствіи, когда начали существовать трубадуры какъ представители народнаго искуства въ болѣе облагороженныхъ, въ болѣе художественныхъ его проявленіяхъ, жонглеры сдѣлались какъ бы посредниками между народомъ и облагороженнымъ трубадурами народнымъ искуствомъ. Они начали жить при дворахъ разныхъ графовъ и бароновъ; замокъ всякаго болѣе вліятельнаго феодала считалъ у себя въ стѣнахъ не одинъ десятокъ жонглеровъ. Если не такъ, то жонглеры поступали въ качествѣ помощниковъ и слугъ къ какому-нибудь знатному трубадуру и съ нимъ вмѣстѣ путешествовали повсюду; послѣдняя должность считалась болѣе почетной,

и ее захватывали только тѣ изъ жонглеровъ, которые были сравнительно талантливѣе и музыкально-развитѣе. Если наконецъ не удавалось добиться ни того, ни другаго, то нѣсколько жонглеровъ собирались вмѣстѣ, забирали съ собой женъ и дѣтей, и, составивъ изъ себя бродячій оркестръ, шли съ мѣста на мѣсто, пока не удавалось примкнуться гдѣ-нибудь: или въ замкѣ феодала, или въ услуженіи у трубадура. Слово *жонглеръ (jongleur, joculator, joglor)* означало, собственно говоря, *увеселитель*—то, что называлось на старинномъ нѣмецкомъ языкѣ *Spassmann*, и что называлось позднѣе *Spielmann*.

Что жонглеры существовали очень задолго до трубадуровъ, на это есть весьма важныя доказательства въ томъ, что писатели VIII-го вѣка, въ своемъ почти фанатическомъ обожаніи всего церковнаго и всего греческаго въ музыкѣ, нерѣдко въ своихъ сочиненіяхъ клеймятъ возможно позорными именами разныхъ *joculatores, minstrels, mimi* и т. д., и укоряютъ вельможъ того времени за то, что они тратятъ свои доходы на таких ,,оборвышей человѣчества". ,,Кто принимаетъ въ свой домъ", пишетъ Алкуинъ въ своемъ письмѣ къ Агобару, архіепископу Ліонскому, ,,разныхъ гистріоновъ, мимовъ и танцовщиковъ, тотъ и не подозрѣваетъ даже самъ того, какое ужасное число нечистыхъ духовъ принимаетъ онъ вмѣстѣ съ ними".

Около конца XI-го вѣка начало входить мало-по-малу въ обыкновеніе заниматься музыкой и поэзіей въ средѣ сословія благородныхъ рыцарей. Эти основатели облагороженнаго свѣтскаго искуства, люди начавшіе первыми обработывать матеріалъ народныхъ элементовъ музыки и закладывать изъ него будущее зданіе музыки нецерковной и нецерковнаго пѣнія, назывались во Франціи трубадурами, труверами, провансалами, въ Германіи же—миннензингерами. Люди эти скоро начали имѣть огромное вліяніе въ различныхъ нравственно-жизненныхъ отправленіяхъ того времени. Благодаря имъ, первобытная полудикость графовъ и бароновъ-феодаловъ начала нѣсколько смягчаться; благодаря имъ, рыцарство стало съ каждымъ десяткомъ лѣтъ все болѣе и болѣе облагороживаться. Полурыцари, полухудожники-трубадуры возвели самую идею рыцарства до почти недосягаемой чистоты и высоты. Отъ южныхъ береговъ Франціи до горячихъ степей Палестины и сѣверной Аравіи, отъ Нормандіи до Турціи, повсюду раздавались вдохновенныя пѣсни труверовъ, трубадуровъ, миннезингеровъ; пѣсни эти

пѣли про святые подвиги рыцарей, про ихъ походы; онѣ пѣли про любовь въ ея поэтичнѣйшемъ, идеальномъ видѣ. Святая сторона крестовыхъ походовъ, все что было вдохновеннаго въ этихъ мiровыхъ событiяхъ, святая сторона рыцарства, этотъ прозрачно-тонкiй идеализмъ, который такой характерной чертой лежитъ на рыцарствѣ XI-го, XII-го и XIII-го вѣковъ,—все это сказалось въ пѣсняхъ трубадуровъ.

Первымъ мѣстомъ рожденiя трубадурства былъ Провансъ (юговосточная часть нынѣшней Францiи); оттуда уже распространилось оно сначала по Францiи, потомъ по Германiи, Италiи и Англiи. Слово *трубадуръ*, *труверъ* происходитъ отъ старо-французскаго глагола *troubaire*—открывать, изобрѣтать; *troubadour*, *trobador* значило собственно *изобрѣтатель*; потомъ оно означало уже собой именно изобрѣтателя пѣсни, понимая это въ смыслѣ не совсѣмъ народной пѣсни, но, если такъ можно выразиться, облагороженно-народной. Первымъ трубадуромъ въ Провансѣ считаютъ графа Вильгельма Пуатье, жившаго 1087—1127 года. Провансальскiе трубадуры, а за ними, разумѣется, и остальные трубадуры и, миннензингеры, дѣлились на два, нѣсколько отличающiеся другъ отъ друга, класса. Одинъ классъ состоялъ изъ представителей богатѣйшихъ, чистокровнѣйшихъ рыцарскихъ фамилiй: разныхъ графовъ, бароновъ и даже королей; другой же изъ людей болѣе обыкновеннаго происхожденiя, разныхъ рыцарей крови низшаго закала, служившихъ нри дворахъ болѣе знатныхъ. Къ чести рыцарства надо сказать, что въ числѣ многихъ выработанныхъ имъ гуманныхъ принциповъ былъ и тотъ, что какъ тѣ, такъ и другiе трубадуры считались людьми одинаково достойными всеобщей любви и уваженiя; тѣ и другiе считались одинаковыми служителями того, предъ чѣмъ всѣ люди равны,—того, что составляло для трубадурства нѣчто святое, нѣчто почти божественное,—т. е. искуства.

Трубадуры въ путешествiяхъ своихъ были сопровождаемы жонглерами; такимъ образомъ жизнь жонглера становилась весьма и весьма въ зависимость отъ того въ какой степени везло его патрону трубадуру; разъѣзжая съ нимъ, онъ ѣлъ и пилъ хорошо, если хорошо ѣлъ и пилъ трубадуръ, одѣвался хорошо, если хорошо былъ одѣтъ трубадуръ. То, что жонглеръ получалъ самъ за свои пѣсни и игру на инструментахъ, было малостiю въ сравненiи съ тѣмъ, чѣмъ могъ

надѣлить его трубадуръ въ случаѣ если бы самому ему повезло счастье. Плохо порою приходилось жонглеру, когда онъ служилъ небогатому трубадуру и если еще при этомъ покровителю его жилось неособенно счастливо; но оставалось утѣшаться тѣмъ, что господинъ его все раздѣлитъ съ нимъ, когда окажется что дѣлить. „Ну дружище, Байона!“ говоритъ трубадуръ де Сенъ-Сиръ своему жонглеру, „плоховато тами ты одѣтъ! Плоховато и грязновато! Ну да подожди: я тебя сразу выведу изъ этого положенія“! Такъ жили трубадуры съ жонглерами, до такой степени просто держали они себя съ этими простыми людьми, они передъ которыми вставали и кланялись знатнѣйшіе феодалы и пѣсни которыхъ выслушивались съ непокрытой головой.

Весьма интересный памятникъ миннензингерства и рыцарства вообще сохранился въ Германіи до нашего времени. Это—Вартбургскій замокъ замѣчательно реставрированный въ томъ видѣ, въ какомъ былъ онъ за много вѣковъ до насъ, при ландграфѣ Тюрингенскомъ Германѣ, во времена св. Елизаветы. Замокъ этотъ расположенъ близь самаго Эйзенаха, стоя какъ водится на высокой горѣ, господствующей надъ окружающей его мѣстностью. Въ числѣ массы вещей реставрированныхъ въ немъ (замокъ весь отъ фундамента до крыши внутри и снаружи представляетъ собою превосходно выполненную реставрацію старины) можно найдти и сохранившіяся пѣсни-импровизаціи миннензингеровъ, пѣвшихъ на знаменитомъ состязаніи (Sänger-krieg), состоявшемся въ Вартбургскомъ замкѣ и послужившемъ идеею для воспроизведенія роскошной сцены 2-го акта Вагнеровскаго Тангейзера. Въ одномъ концѣ обширнаго рыцарскаго зала имѣется тамъ парадная эстрада съ арками надъ нею, поддерживаемыми колоннами. Съ этой то эстрады раздавались пѣснопѣнія состязавшихся пѣвцовъ Вальтера фонъ-дер-Фогельвейде, фонъ-Офтердингена, фонъ-Унгерланда, фонъ-Эшенбаха, фонъ-Цвейтера и Биттерольфе. Сохранившіяся пѣсни миннензингеровъ много говорятъ о минувшемъ, стародавнемъ времени; но чуть ли не больше чѣмъ въ пѣсняхъ, чуть ли даже не больше чѣмъ въ картинѣ висящей въ томъ же залѣ и изображающей самую сцену состязанія,—въ самомъ замкѣ, въ самомъ залѣ, имѣется такого, что какъ будто дышетъ еще той былой жизнью, тѣмъ временемъ, тѣмъ искуствомъ и что разсказываетъ о художественномъ прошломъ рыцарства и миннензингерства.

Значеніе Германскихъ миннензингеровъ не было большимъ, чѣмъ значеніе провансальскихъ и вообще французскихъ труверовъ и трубадуровъ; но пѣсни первыхъ имѣли болѣе широкій кругозоръ чѣмъ пѣсни послѣднихъ. Сама природа человѣка въ Германіи, имѣвшая въ себѣ болѣе мечтательныхъ элементовъ, была причиной того, что пѣсни миннензингеровъ вышли мало по малу за предѣлы тѣсной рамки идеальной любви и обожанія своей избранной дамы,—этого вѣчнаго объекта пѣсни трубадуровъ, въ которой вращалась трубадурская лирика. Пѣсни миннензингеровъ начали мало по малу впадать въ нѣчто имѣющее характеръ легендарный; изъ нихъ слагались старо-германскія легенды, благодаря имъ же слагались легенды и о самихъ миннензингерахъ. Легенды эти носили характеръ своеобразный Германской мечтательности, широты и вдумчивости, примѣромъ чего можетъ служить роскошная легенда о Тангейзерѣ. Въ то же время пѣсни провансальскихъ и французскихъ трубадуровъ вращались исключительно въ области восхваленія красоты и разныхъ добродѣтелей женщины, въ области любви и единенія душъ, въ области страданія разлученныхъ любящихъ сердецъ. Трубадурскую пѣсню почти возможно охарактеризовать относительно содержанія ея однимъ словомъ, сказавъ, что она имѣла характеръ идеально-эротическій.

Различныя подраздѣленія трубадурской пѣсни, различные виды ея и формы, всѣ эти *Canzone*, *Canzonette*, *Tenzone* и пр. были собственно только разными видами одного и того же. Такъ въ *Canzone* (*Chanson*) и *Canzonette* воспѣвалась любовь къ женщинѣ, доходящая въ своемъ идеализмѣ почти до религіознаго восторга; въ пѣснѣ, носившей у сосѣднихъ нѣмцевъ названіе *Halbcanzone*, воспѣвалась хвала Богу, создавшему женщину чистой и непорочной, способной возвыситься до полной безгрѣшности; въ *Tenzone* опять таки воспѣвалась любовь; въ *Alba* (дневная пѣсня) воспѣвалось счастье влюбленныхъ въ день ихъ свиданія; въ *Serena* (вечерняя пѣсня)—счастіе влюбленныхъ при свиданіи вечернемъ; въ *Planh* (*Klagelied* у нѣмцевъ) воспѣвалась скорбь одного любящаго сердца о потерѣ другаго, скорбь о смерти любимой женщины или на оборотъ: скорбь женщины о смерти ея рыцаря; *Retroensa*, *Redonda* и пр. имѣли содержаніемъ своимъ опять таки любовь и любовь, въ томъ или другомъ видѣ, въ формѣ ли скорби или радости, въ формѣ ли Alba или Serena, но во всякомъ

случаѣ съ объектомъ пѣсни женщиной и любовью. Единственный родъ трубадурской пѣсни, въ которой о женщинѣ и любви не было помина, представляла собой *Sirventes*, родъ хвалебной пѣсни, посвящавшейся трубадуромъ его покровителю феодалу; на характеръ этой пѣсни указываетъ уже отчасти самое названіе ея, происходящее отъ глагола *servire* (служить, находиться въ услуженіи). Кромѣ всѣхъ вышеупомянутыхъ видовъ трубадурской пѣсни, и стоя совершенно отдѣльно отъ нихъ, существовала форма пѣсни болѣе народнаго характера; это— *Ballade*, *Ballet*, пѣсня исполнявшаяся съ танцами въ Провансѣ равно какъ и въ остальной части Франціи и даже сосѣдней Германіи. Танецъ Баллады, какъ и сама пѣсня, имѣлъ характеръ чрезвычайной индивидуальности, намекающей на древность происхожденія этой формы, существовавшей очевидно еще до трубадурства и развитія формъ трубадурской пѣсни. Поющій солистъ становился въ середину большаго круга танцующихъ, которые, сцѣпившись руками, двигались вокругъ него медленными, плавными, разнообразными движеніями. Словомъ, это было нѣчто напоминающее нашъ хороводъ,—явленіе тѣмъ болѣе странное, что въ то время, о которомъ идетъ рѣчь, нельзя себѣ представить ничего такого, связующаго Занадную Европу съ Восточной, благодаря чему въ двухъ противуположныхъ полосахъ явилось нѣчто одинаковое, наложившее на нѣкоторыя стимулы народнаго искуства, народнаго творчества характеръ такого бросающагося въ глаза сходства.

Относительно самой музыкальной стороны дѣла провансальскихъ и вообще трубадурскихъ пѣсенъ можно съ большой вѣроятностью предположить, что онѣ въ первое время своего существованія не могли отличаться ни особенной прелестью мелодій, ни особеннымъ богатствомъ и разнообразіемъ ритма, ни вообще особенно тонкой музыкальностью, какой отличаются напр. позднѣйшія нѣмецкія пѣсни, имѣвшія свой исходный пунктъ въ импровизаціяхъ миннензингеровъ. Но и въ первобытной провансальской пѣснѣ была своего рода художественная прелесть—необходимый результатъ того, что пѣсня эта все же была продуктомъ вдохновенія, продуктомъ фантазіи народа талантливаго, страстнаго, и нельзя сказать, чтобъ не музыкальнаго. Древнѣйшія, дошедшія до насъ, мелодіи суть пѣсни, сочиненныя трубадуромъ Шателеномъ-де-Куси (у La Borde въ его „*Essai*“), жившимъ приблизительно въ концѣ XII вѣка, пѣсни Госельма Фэди и Тибо Наваррскаго,

которыя можно безошибочно отнести къ первой половинѣ XIII вѣка и нѣкоторыя пѣсни Адама-де-ла-Галя, трубадура жившаго во второй половинѣ XIII вѣка.

Очень характерная черта мелодій этихъ пѣсенъ есть та, что онѣ, подобно церковнымъ тонамъ того времени, держатся какъ бы извѣстныхъ минорныхъ или мажорныхъ тональностей, говоря нашимъ языкомъ. Музыкальные инстинкты подсказывали свободнымъ художникамъ трубадурамъ нѣчто такое, что наука музыки вырабатывала цѣлыми вѣками, а именно необходимость имѣть хотя нѣкоторую рамку тональности, если не положительную тональность пѣсни, для приданія ей большей правильности, и большихъ художественныхъ достоинствъ. Мелодія пѣсни соч. Фэди „о смерти короля Ричарда" вращается исключительно въ области гаммы *D-mol* и ея параллельной гаммы *F-dur;* мелодія пѣсни соч. Тибо Наваррскаго „*L'autrier par la matinèe*" вся идетъ положительно въ *G-dur*. То же можно сказать и про пѣсни Адама-де-ла-Галя, и про пѣсни, сочиненія нѣсколько позднѣйшихъ временъ, какъ напр. знаменитая „*J'aime la flour de valour*" (J'aime la fleur de valeur), сочиненія трубадура Гильома Машо, жившаго приблизительно во второй половинѣ XIV вѣка.

Инструменты, на которыхъ жонглеры акомпанировали пѣнію, играли для танцевъ, и звуки которыхъ раздавались на турнирахъ, были очень многообразны. Трубадуръ Гиро Калансонскій говоритъ напр., что хорошій жонглеръ долженъ былъ умѣть владѣть нѣсколькими инструментами. Есть и другое указаніе на нѣчто подобное же: одинъ жонглеръ, пересчитывая въ пѣснѣ инструменты, на которыхъ онъ можетъ играть, говоритъ слѣдующее:

„Ge soi (1) juglere de *Viele*,
„Ge soi de *Muse*, et de *Frestele*,
„Et de *Harpe*, et de *Chifonie*,
„De la *Gigue*, et de *l'Armonie*,
„Et de *Salteire*, et en la *Rote*,

т. е. „я умѣю жонглировать (играть) на вьелѣ, на музѣ, на фрестелѣ, на арфѣ" и т. д.

---

(1) Примѣч. „Ge Soi" — на старо-французскомъ языкѣ обозначаетъ теперешнее je sai, я знаю, я умѣю. *А. Р.*

Кромѣ этихъ инструментовъ, у жонглеровъ были въ ходу еще многіе другіе, какъ напр. *ребекъ*, *мандора*, *флейта*, *труба*, *горнъ*, *родъ тромбона*, такъ-называемая у нѣмцевъ *Sack-Pfeife*, *барабанъ*, *тимпаны*, *кастаньеты* и др.

Весь этотъ многообразно составленный оркестръ употреблялся въ дѣло при танцахъ и на турнирахъ; мелодическіе инструменты при этомъ сопровождали пѣніе въ унисонъ или въ октаву, а остальные своими рѣзкими звуками рельефно ретмировали мелодію и составляли акомпаниментъ. Акомпаниментомъ чисто-пѣнія служили исключительно струнные инструменты, при чемъ опять-таки происходило то же: т. е. главная задача инструменталиста состояла въ томъ, что онъ усиливалъ мелодію поющаго инструментальнымъ унисоннымъ сопровожденіемъ ея, то тамъ, то сямъ маркируя ритмъ; если жонглеръ былъ очень искусенъ въ игрѣ на инструментѣ и притомъ самъ достаточно музыкаленъ отъ природы или просто даже музыкально-опытенъ, то онъ на своемъ инструментѣ дѣлалъ нѣчто подобное дискантизированью, т. е. украшалъ мелодію поющаго вторымъ голосомъ (лежащимъ выше мелодіи) съ разными каденцами-колоратурами. Самыми любимыми и самыми употребительными для акомпанимента инструментами были: *віола*, *рота* и *арфа*.

Рота (Rota, Rotte) очевидно была инструментомъ самымъ популярнымъ, судя по тому, что объ ней имѣется особенно много упоминаній. Странно нѣсколько то, что она была, какъ надо полагать по нѣкоторымъ даннымъ, двухъ родовъ, весьма существенно отличавшихся одинъ отъ другаго. Гиро Калансонскій, пересчитывая инструменты жонглеровъ, говоритъ, что *Rota* есть инструментъ гитаро или даже лиро-подобный съ семнадцатью струнами, что первообразъ ея есть такого же рода древній инструментъ, называвшійся у Кельтовъ *Crwth* или *Crowde*. Между тѣмъ есть другія указанія, судя по которымъ *Рота* во первыхъ далеко не имѣла такого большаго количества струнъ и во вторыхъ была инструментомъ смычковымъ, имѣвшимъ нѣкоторое сходство съ *віолой* или даже съ употреблявшейся у трубадуровъ Сарацинской *ребекъ*, съ которой *Viele* и *Viola* тоже, какъ извѣстно, имѣли сходство (1).

(1) Примѣч. Относительно начала происхожденія Віолы и вообще о первоначальномъ появленіи въ Европѣ смычковыхъ инструментовъ было говорено ниже (см. *Арабск. муз.*) *А. Р.*

Струнъ на віолѣ было три или четыре, судя же по нѣкоторымъ указаніямъ иногда и больше четырехъ. Такъ какъ о существованіи скрипичной кобылки въ нашемъ смыслѣ слова тогда и не подозрѣвали, то смычекъ игралъ по всѣмъ струнамъ заразъ. Ради этого нижнія струны настроивались въ основномъ тонѣ и квинтѣ, а на четырехъ-струнной віолѣ въ основномъ тонѣ, квинтѣ и октавѣ. На верхней струнѣ воспроизводилась мелодія, нижнія же струны звучали постояннымъ *orgel punct*'омъ, такъ что въ сущности віола въ области струнныхъ инструментовъ была тѣмъ же, чѣмъ былъ дудельзакъ въ области инструментовъ духовыхъ. Играя на віолѣ, можно было получать именно то, что Іоганъ-де-Мурисъ называетъ *Diaphonia Basilica*. *Musa, Cornamusa* или *Musette* была инструментъ духовой; употребительна она была исключительно во Франціи, въ крестьянской средѣ. *Frestele* или *Fretel* была нѣчто весьма напоминающее греческую *сиринксъ* или многотребную флейту Пана. *Gigue* родъ скрипки или *Fidel*; *Salteire*— многострунный инструментъ древняго типа, игра на которомъ производилась защипываньемъ струнъ. Что касается инструмента *Chifonie (Cyfoine)*, то указаніе на него на столько не ясны, что сказать что нибудь положительное о немъ трудно; не лишнимъ будетъ при этомъ принять въ расчетъ то, что Гиро Калансонскій, пересчитывая инструменты вращавшіеся въ мірѣ жонглеровъ, названія Chifonie не упоминаетъ, изъ чего поэтому и можно заключить, что такого отдѣльнаго инструмента вовсе не существовало и слово Chifonie какъ и Cyfoine, есть только мѣстное измѣненіе другаго названія. Очень возможно и то, что инструментъ этотъ подобно напр. Armonie игралъ роль чисто ритмическую и былъ употребляемъ въ дѣло для усиленія ритмическихъ акцентовъ въ случаяхъ, когда музыка воспроизводилась на многихъ инструментахъ заразъ.

Трубадуры въ своихъ путешествіяхъ, во время своего пребыванія въ замкахъ, словомъ всегда и вездѣ имѣли при себѣ жонглера, а иногда даже не одного, а нѣсколькихъ; обычай этотъ въ концѣ концовъ обратился въ положительное правило. Но не то было въ Германіи. Миннензингеръ въ большинствѣ случаевъ путешествовалъ и жилъ одинъ; ему не нуженъ былъ жонглеръ или минстрель; онъ не собиралъ около себя „бродячихъ людей,“ а жилъ и путешествовалъ наединѣ съ своимъ искуствомъ, наединѣ съ своими мечтами. Акомпанировалъ себѣ мин-

мензингеръ самъ. Выше было указано уже на нѣкоторое, весьма важное различіе между тѣмъ, какое значеніе имѣли для Германіи миннензингеры и тѣмъ, какое значеніе имѣли для Франціи трубадуры. Выйдя изъ одного и того же источника, имѣя одно и то же начало, явленіе трубадурства выработалось различно подъ вліяніемъ различныхъ условій у двухъ сосѣднихъ племенъ. Французскіе трубадуры съ ихъ вѣчной пѣснью о любви, окруженные жонглерами, стояли болѣе особнякомъ, представляли собой болѣе замкнутую касту; тогда какъ миннензингеры, расхаживавшіе въ одиночку по Германіи, не сопутствуемые никѣмъ, бравшіе идеи и содержаніе своихъ пѣсенъ такъ же часто изъ области отвлеченной фантазіи и области преданій какъ и изъ области многообразныхъ душевныхъ отправленій любви, стояли ближе къ народу, которому сродни была ихъ мечтательность и ихъ простота. Судя по тѣмъ мелодіямъ, по тѣмъ речитатированнымъ отрывкамъ, которые дошли до нашего времени, пѣсни ихъ имѣли въ себѣ болѣе народныхъ элементовъ, чѣмъ пѣсни французскихъ трубадуровъ. Во всемъ этомъ и хранится тайна того, что пѣніе трубадуровъ, точно также наводнявшее собой Францію какъ пѣніе миннензингеровъ Германію, не оставило тамъ по себѣ такого большаго и долго сохранившагося слѣда, такого множества легендъ, сказокъ и всякихъ былинъ о пѣвцахъ, стольнихъ пѣсенъ текстовъ и пѣсенъ мелодій.

Насколько было близко народу явленіе трубадурства въ Германіи, насколько много находило оно отголосковъ не только въ народной, но даже въ городской народной жизни, доказываетъ лучше всего то, что не успѣло еще отжить миннензингерство, какъ уже въ народѣ или лучше сказать въ городскомъ ремесленномъ населеніи начало появляться стремленіе къ тому, чтобъ созданіемъ нѣкотораго подобія школъ и систематическихъ правилъ народно-пѣвческой композиціи упрочить существованіе пѣсни, дать ей новую жизнь, поставить ее на твердую почву выучки и знанія. Именно эти-то стремленія высказались въ зарожденіи того, что называется мейстерзингерствомъ, въ зарожденіи школъ, которыя, какъ предполагалось, поддержатъ и разовьютъ духъ народнаго творчества, и которыя на самомъ дѣлѣ привели, какъ будетъ видно ниже, къ совершенно инымъ результатамъ.

Въ концѣ XIV-го и началѣ XV-го вѣка начали создаваться въ наиболѣе ремесленныхъ городахъ Германіи школы Мейстерзингеровъ

говоря другими словами, искуство стихосложенія и сложенія мелодій пѣсни начало переходить изъ рукъ странствующихъ миннензингеровъ въ руки осѣдлыхъ городскихъ граждань ремесленниковъ. Исходнымъ пунктомъ мейстерзингерства, этого новаго явленія систематизаціи народнаго пѣнія, былъ Майнцъ, бывшій уже и тогда однимъ изъ богатыхъ промышленныхъ центровъ Германіи. Цвѣтущій періодъ Мейстерзингерства обнимаетъ собою исключительно все XV-ое и значительную часть XVI-го столѣтія; въ этотъ длинный промежутокъ времени школы Мейстерзингеровъ появляются все въ большемъ и большемъ количествѣ городовъ, пока явленіе Мейстерзингерства не охватило собой всю Германію отъ Страсбурга до восточныхъ предѣловъ ея. Наиболѣе дѣятельными школами кромѣ Майнцской, этого разсадника Мейстерзингерства, были Страсбургская, Аугсбургская, Мюнхенская и въ особенности Нюренбергская, считавшая между многими именами своихъ представителей и имя Ганса Сакса, дѣятельнаго героя Мейстерзингерства ([1]). Пѣснопѣнія Мейстерзингеровъ, называвшіяся „*Bar*“, получили нѣкотораго рода оформенность; это уже не были прежнія свободныя импровизаціи миннензингеровъ, а были пѣсни съ проведенной въ нихъ идей формы, идеей осистемматизаціи. *Bar* состояла изъ трехъ частей: первая часть содержала въ себѣ въ большинствѣ случаевъ двѣ небольшія стихотворныя группы, двѣ строфы одинаковаго размѣра, одинаковой длины, и снабженныя одною и тою же мелодіей дважды повторенной; затѣмъ слѣдовала болѣе длинная, самостоятельная часть, какъ бы „mittelsatz“ съ мелодіей самостоятельной и отличною отъ первой; финалъ образовывала третья часть, являвшая собою возвращеніе, т. е. повтореніе первой мелодіи. Сама мелодія называлась „тономъ“ или „напѣвомъ“ и по характеру своему напоминала псалмодію, т. е. была довольно монотонна, однообразна и вращалась въ предѣлахъ малаго количества тоновъ; каденцы ея, разныя украшенія и фіоритуры построенныя въ образѣ Blumen, Säuflein и т. п. еще увеличивали ея сходство съ псалмодіей. Такимъ образовъ мейстерзингерство ушло весьма въ сторону отъ миннензингерства, оформивъ пѣсню, вдвинувъ ее въ тѣсныя рамки первой, второй частей и возвращенія, стѣснивъ именно то явленіе народнаго творчества, которое гораздо болѣе удобную почву для развитія

([1]) Примѣч. Герой Вагнеровской оперы „Мейстерзингеры“. *А. Р.*

имѣетъ обыкновенно именно въ отсутствіи этой строго опредѣленной формы. Вышло въ результатѣ то, что должно было выдти: случился такъ сказать жизненный каламбуръ. Искуство перейдя изъ рукъ свободныхъ художниковъ миннензингеровъ въ руки ремесленниковъ мейстерзингеровъ, перестало быть искуствомъ и обратилась скорѣе въ ремесло. Пѣсни уже не сочиняли, а пекли и шили по всѣмъ правиламъ для того созданнымъ. Чрезвычайно характеренъ былъ и самый способъ этой работы по „изготовленію" пѣсни. По правиламъ мейстерзингеровъ не музыка слѣдовала словамъ, а слова музыкѣ; такъ что сочинялись не сначала слова, а затѣмъ мелодія, а совершенно наоборотъ: была сочиняема мелодія, она подвергалась тщательному просмотру членовъ школы, и если оказывалось вѣрной, т. е. „изготовленной" по законамъ мейстерзингерства, то автору предоставлялось право придѣлывать къ ней какія угодно слова. Первымъ неминуемымъ результатомъ всего этого было разумѣется то, что въ большинствѣ случаевъ музыка нисколько не соотвѣтствовала уже послѣ къ ней придѣланному тексту, такъ какъ компонистъ, сочиняя мелодію, не зналъ еще навѣрное, какое будетъ содержаніе словъ пѣсни, а заботился только о правильности или лучшее сказать о законности мелодіи, не вдаваясь въ дальнѣйшее. Отъ этого же произошло и то, что къ нѣкоторымъ мелодіямъ мейстерзингеровъ имѣлось довольно изрядное количество текстовъ вовсе не схожихъ по содержанію.

Для *тоновъ* или *напѣвовъ*, т. е. для мелодій, существовало непомѣрное количество названій, которыя для нашего времени звучатъ рѣшительно непонятно. Были напр. напѣвы: *„Высокой сосны"*, *„Гордо-юношескій"*, *„Высоко-дѣвственный"*, *„Короткій-обезьяній"* разные: *„Длинный"*, *„Золотой"*, *„Придворный"*, *„Крестовый"* и многое множество другихъ. Изобрѣтателями этихъ странныхъ названій и самыхъ формъ напѣвовъ были сами мейстерзингеры; такъ напр. напѣвъ „Высокой сосны" изобрѣлъ мейстерзингеръ Генрихъ Вальтеръ, напѣвы „Гордо юношескій" и „Высоко-дѣвственный" суть дѣло изобрѣтенія мейстерзингера Мензера, и т. д. Какое отношеніе могла имѣть напр. „Высокая сосна" къ формѣ напѣва, уяснить себѣ невозможно иначе ничѣмъ, какъ лишь тѣмъ, что первоначально такъ называлась пѣсня; потомъ форма, а можетъ-быть и размѣръ этой пѣсни были приняты за идеалъ извѣстнаго рода; мелодія сдѣлалась образцемъ, и названіе

пѣсни стало мало-по-малу означать собой нарицательное имя всѣхъ мелодій, написанныхъ по этому образцу и въ этой формѣ. Иначе рѣшительно ничѣмъ нельзя объяснить появленія различныхъ напѣвовъ въ родѣ напр. напѣва „*Синяго цвѣтка-роговика*" и пр.

Правила стихосложенія и сложенія напѣва были соединены мейстерзингерами въ особую, весьма объёмистую по количеству параграфовъ таблицу, которая называлась *Табулатурой* (Tabulatur). За порядкомъ соблюденія разныхъ правилъ извѣстной школы (а въ правилахъ этихъ недостатка не было) наблюдали три, нарочно для того поставленные, Меркерна (отъ *merken* — замѣчать, наблюдать), на обязанности которыхъ лежало мало того знать все въ подробности относительно соблюденія и несоблюденія Табулатуры, но еще въ добавокъ и преслѣдовать провинившагося въ несоблюденіи правилъ, если въ его проступкѣ было замѣтно намѣреніе этимъ несоблюденіемъ оскорбить самое учрежденіе школы. Такого рода проступки признавались достойными различныхъ степеней наказанія. Между „грубыми ошибками" которыя преслѣдовались мейстерзингерами, самое видное мѣсто занимали такъ называвшіяся у нихъ „фальшивыя мнѣнія"; подъ этимъ общимъ именемъ понимались различныя противу-христіанскія, противу-общественныя, противу-государственныя идеи, разныя ложныя ученія, показыванье дурныхъ примѣровъ юношеству дѣйствіями или „гнусными словами", и многое множество тому подобныхъ вещей. За всѣмъ этимъ наблюдалось, и все это наказывалось исключеніемъ виновнаго изъ школы и изъ общины. Такъ что въ сущности мейстензингеры въ своихъ стремленіяхъ осистематизировать народное искуство, дать ему твердую почву науки и выучки, зашли туда, гдѣ рѣшительно кончается все имѣющее какое бы то нибыло касательство до искуства вообще; они начали заходить въ самую глубь нравственной жизни человѣка и налагать руки чуть не на всѣ человѣческія нравственныя отправленія; на ряду съ музыкой и поэзіей, а даже пожалуй и больше или по крайней мѣрѣ придирчивѣе, слѣдили они, что называется въ оба, за всѣмъ что совершали въ частной жизни члены и ученики школы.

Довольно трудно объяснимо то, что такого рода явленіе, давшее собой для искуства такъ немного въ сравненіи съ вымершимъ миннензингерствомъ и бравшее такъ много съ жизни, мало того держа-

лось долго, но росло и процвѣтало въ продолженіи болѣе чѣмъ полутора вѣка. Что миннезингеры, эти мечтательные, свободные художники, эти полные симпатичности пѣвцы, были милы народу, что они находили себѣ, благодаря народности своихъ пѣсенъ, много отголосковъ въ самой народной жизни,—это не трудно понять; но какъ могли такъ долго держаться мейстерзингеры, эти систематизаторы народнаго искуства, эти урѣзыватели народной фантазіи, народнаго творчества, люди, взявшіеся за дѣло приданія народной музыкѣ и поэзіи твердой почвы научности, и вмѣсто этого запустившіе руки въ самые сокровенные тайники души тогдашняго человѣка,—какъ они могли держаться, плодиться и размножаться, это объясняется только развѣ тѣмъ, что и тогда *города* Германіи представляли собой, какъ и теперь, рѣзкій контрастъ съ германскимъ народомъ; и тогда городскіе бюргеры, съ ихъ замоторѣлыми въ разныхъ ремеслахъ душами, съ ихъ стремленіями все оформить, всему подвести итоги, симпатично относились къ созданію разныхъ *Regeln*, какъ и теперь; и тогда жителямъ разныхъ Нюренберговъ, Аугсбурговъ, этимъ урожденнымъ такъ сказать цеховымъ и ремесленникамъ, было милѣе все обуженное, все вдвинутое въ тѣсную рамку, чѣмъ свободное и широкое.

Чтобъ дать окончательное понятіе о томъ, что такое были школы мейстензингеровъ, необходимо привести здѣсь нѣсколько выписокъ изъ ихъ правилъ, выписокъ, весьма ярко характеризующихъ какъ самыя учрежденія школъ, такъ и то время, въ которое такого рода учрежденія могли быть признаваемы. Матеріаломъ для этого можетъ послужить книга „о Мейстерзингерахъ", написанная Іоганномъ Кристофомъ Вогенселемъ и изданная въ Нюренбергѣ въ 1697 году. Вотъ напр. какъ пересчитываются въ правилахъ тѣ музыкальныя явленія, которыя признавали мейстерзингеры за ошибки.

„*Измѣненіе напѣва есть ошибка*. Если поющій съ напѣвомъ произноситъ меньшее количество стиховъ чѣмъ написалъ Мейстеръ, или если онъ увеличиваетъ и измѣняетъ промежутки, видоизмѣняя тѣмъ самый напѣвъ, если онъ поетъ фальшиво, и вообще иначе, чѣмъ оно значится у Мейстера, то онъ дѣлаетъ этимъ грубую ошибку.

„*Пѣть слишкомъ высоко, или слишкомъ низко есть ошибка*. Не должно удаляться очень въ вышину и глубину отъ того, какъ начатъ

напѣвъ а напротивъ того изъ самаго начала долженъ выходить онъ, не дѣлая при этомъ большихъ удаленій; ошибка эта еще больше, если сочиняющій начинаетъ свой напѣвъ такъ высоко, или такъ низко, что голосъ человѣческій не въ состояніи продолжать его...

,,*Фальшивая мелодія есть ошибка:* Это значитъ если весь тонъ сначала до конца поется не такъ, какъ пѣлъ его Мейстеръ. Такой пѣвецъ не можетъ считаться пѣвцомъ...

,,*Фальшивые цвѣты, украшенія и колоратуры есть ошибка.* Это значитъ, что поющій не долженъ въ напѣвѣ, въ средней части его, или въ возвращеніи, придѣлывать украшенія и колоратуры сверхъ тѣхъ, которыми украсилъ мелодію самъ Мейстеръ; иначе онъ дѣлаетъ грубую ошибку тѣмъ, что мелодія напѣва становится ложною.

,,*Предзвучіе и послѣзвучіе есть ошибка:* Это значитъ, что если поющій прежде начала самого напѣва издаетъ полузакрытымъ ртомъ безсловный звукъ, или дѣлаетъ тоже по окончаніи напѣва, то онъ дѣлаетъ грубую ошибку, ибо прибавляетъ къ напѣву лишніе тоны, остающіеся безтекстными, что не можетъ быть допущено.

Можно ли придумать что нибудь болѣе сухое и безплодное чѣмъ приведенные здѣсь параграфы табулатуры, параграфы, которые въ сущности всѣ сводятся въ одну очень понятную всякому фразу: ,,кто поетъ фальшиво, тотъ поетъ скверно, а кто поетъ скверно, тотъ дѣлаетъ это напрасно". И между тѣмъ эти параграфы вырабатывались, надъ ними трудились люди, поставившіе по началу задачею своею какъ бы продолженіе задачи художниковъ миннензингеровъ и установленіе народнаго искуства на твердую почву.

Какъ сами мейстерзингеры относились къ измышленнымъ ими параграфамъ табулатуры становится понятнымъ изъ слѣдующаго параграфа ея: ,,кто не въ состояніи понять табулатуры, тотъ да будетъ ученикомъ; кто знаетъ всю ее, тотъ можетъ быть членомъ школы (или правильнѣе другомъ школы schulfreund); кто можетъ, руководствуясь этими правилами, пѣть, тотъ пѣвецъ; кто самъ дѣлаетъ къ напѣвамъ пѣсни слова, тотъ поэтъ; тотъ же кто умѣетъ находить и самые напѣвы, есть Мейстеръ". И такъ предполагались не только такіе индивидуумы, которые не понимали табулатуры, но и такіе которые считали обязанностью знать ее, что называютъ нѣмцы ,,durch und durch". Вопросъ о томъ что было полезнѣе для дѣла развитія ис-

кусства, первое или второе, можетъ конечно на вѣки оставаться открытымъ.

Отъ Мейстерзингеровъ необходимо теперь перейдти къ тому, что выработалось въ концѣ концовъ изъ „бродячихъ людей", изъ тѣхъ кочующихъ музыкантовъ, которые, какъ явленіе въ исторіи искуства, представляютъ собою нѣчто, имѣвшее болѣе всего остальнаго въ области нецерковной музыки древнее начало и происхожденіе.

„*Бродячіе люди*" пережили и трубадуровъ съ миннензингерами и мейстерзингеровъ съ ихъ школами, что было собственно очень естественно, такъ какъ они были больше и тѣхъ и другихъ *народъ*, и слѣдовательно больше и тѣхъ и другихъ находили себѣ въ народной жизни отголосковъ и свѣжихъ элементовъ, постоянно восполнявшихъ ихъ историческое существованіе. Мало-по-малу общества „*бродячихъ людей*" начали пріобрѣтать себѣ осѣдлость; они начали охотно подолгу засиживаться въ большихъ городахъ, образовывать цѣлыя музыкальныя корпораціи, оркестры, которые зарабатывали свой хлѣбъ игрой танцевъ, а иногда и пѣніемъ; и вотъ къ концу XIII вѣка въ Вѣнѣ образовалось первое такое совершенно уже осѣдлое общество музыкантовъ, называвшееся *братствомъ Св. Николая*. Оно было самое древнее изъ всѣхъ существовавшихъ потомъ обществъ, которыя, все разможаясь по разнымъ городамъ Германіи, просуществовали очень долго. Изъ общества Св. Николая выработалось въ второй половинѣ XIV вѣка нѣчто еще болѣе крупное: община музыкантовъ, считавшая своими членами чуть не всѣхъ „*бродячихъ людей*" Австріи и состоявшая подъ управленіемъ первоначально Петра фонъ-Эберсдорфа; правленіе этой общины находилось въ Вѣнѣ и называлось *Ober-Spielgrafenamt*; оно просуществовало до Маріи-Терезіи, которая подвергла его значительнымъ реформамъ въ 1777 году, и потомъ въ новомъ видѣ до Іосифа II, который въ 1782 году приказалъ его закрыть, а самую общину считать болѣе не существующей. Подобныя обществу Св. Николая, существовали долго и другія общества въ разныхъ городахъ Германіи, и очень часто состояли подъ покровительствомъ разныхъ сильныхъ міра сего и всякой знати: графовъ, бароновъ и даже королей и герцоговъ. Нѣчто весьма схожее съ обществами „*бродячихъ людей*" въ Германіи имѣлось во Франціи и въ Англіи. Въ Па-

рижѣ напр. въ первой половинѣ XIV вѣка образовалась община музыкантовъ (предварительно также минстрелей, „*бродячихъ людей*") подъ именемъ *братства Св. Жюльена*; жило это братство, т. е. всѣ члены его, въ одной и той же улицѣ, которая до сихъ поръ сохранила свое названіе: *Rue St. Julien des Menestriers*. Чуть ли еще не ранѣе чѣмъ Парижское братство Св. Жюльена, образовалось въ Англіи общество минстрелей, по характеру своего устава имѣвшее также полное право на названіе *братства*; мѣстомъ жительства община эта имѣла Іоркширъ. Оба эти братства, т. е. Іоркширское и Парижское просуществовали очень долго, въ особенности послѣднее, на которое имѣются указанія вплоть до конца прошлаго вѣка.

X.

ДУХОВНЫЯ И СВѢТСКІЯ ПРЕДСТАВЛЕНІЯ СЪ МУЗЫКОЙ ДО КОНЦА XVI-ГО ВѢКА.

Начало происхожденія мистеріи, какъ формы искуства. Дохристіанская мистерія. — Христіанская мистерія первыхъ вѣковъ и ея дальнѣйшее развитіе.—Пассіона, какъ форма полудраматическая, стоящая отдѣльно отъ мистеріи. —Ораторія. — Параллель между этими тремя формами.—Свѣтскія представленія съ музыкой до конца XVI-го вѣка.

Такъ называемыя «*Мистеріи*», драматически-музыкальныя представленія религіознаго характера ошибочно было бы считать формой продуцированной Христіанствомъ; напротивъ того первоначальное происхожденіе такого рода представленій относится къ гораздо болѣе древнему періоду чѣмъ первые вѣка христіанства. Когда Геродотъ почти за пять вѣковъ до Рождества Христова путешествовалъ по Египту, тамъ уже существовали мистеріи: религіозныя представленія, совершавшіяся на озерѣ, лежащемъ въ Саисѣ. Представленія эти, по увѣренію Геродота, происходили въ ночное время и сопровождались пѣніемъ религіозныхъ гимновъ; учреждены они были въ память погребеннаго въ этомъ храмѣ обожаемаго существа. Объ имени погребен-

наго Геродотъ умалчиваетъ, но не трудно догадаться, что это былъ ни кто другой какъ богъ Озирисъ, одна изъ гробницъ котораго находилась дѣйствительно въ Саисѣ. Въ Индіи героями драматически-музыкальныхъ представленій были также боги и обоготворенные людьми герои. Іудейскія празднества съ танцами и пѣніемъ, полу-богослужебныя, полу-драматическія, о которыхъ разсказывается въ различныхъ книгахъ, какъ напр. въ «книгѣ Товія», въ «книгѣ Эсѳирь,» въ «книгѣ Юдиѳь» и пр., были также мистеріями своего рода. Греческая драма имѣла своимъ началомъ также драматически-музыкальныя представленія религіознаго характера и содержанія, а именно торжества въ честь бога Діонисія-Вакха; эти диѳирамбы, состоявшія изъ хороваго пѣнія, танцевъ, речитатированныхъ монологовъ, были по существу дѣла тѣмъ же, чѣмъ были современемъ христіанскія мистеріи. Христіанство въ свою очередь въ очень еще раннія времена внесло въ жизнь и искуство извѣстный элементъ драматизма, и мистеріи сдѣлались, какъ и естественно будетъ предположить, представленіями, проникнутыми символическимъ характеромъ, полными образовъ, имѣвшихъ близкое отношеніе къ основнымъ христіанскимъ вѣрованіямъ того времени. Лучшій предлогъ для существованія драматизированныхъ, если не совсѣмъ драматическихъ, представленій въ мірѣ христіанскомъ давали собой разныя празднованія церкви, различныя опредѣленныя извѣстнымъ временемъ года религіозныя отправленія, имѣвшія уже въ самихъ себѣ немало драматическихъ началъ, какъ напр. Святки, недѣля Пасхи, Страстная недѣля и пр.; Евангеліе, въ которомъ именно главы, соотвѣтствующія упомянутымъ періодамъ христіанскаго года, представляютъ собой памятники высочайшей поэзіи, высочайшаго драматизма, какъ бы само вызывало на желаніе создать изъ этихъ главъ мистеріальныя, драматически-религіозныя представленія; оно само дивными строфами какъ напр. тѣ, въ которыхъ разсказываются страданія Христа, распятіе Его, Его воскресеніе, давало въ высокой степени художественный матеріалъ для мистерій. И въ самомъ дѣлѣ, въ началѣ существованія христіанскихъ мистерій текстъ Евангелія употреблялся въ дѣло съ буквальной точностью; онъ былъ только, какъ тогда выражались, „разложенъ по дѣйствующимъ лицамъ". Разумѣется о самостоятельной драматической формѣ такого рода представленій не могло быть и рѣчи. Дѣло обставлялось просто:

одинъ священникъ речитатировалъ слова Христа, другой—самый разсказъ Евангелиста, третій—партію остальныхъ дѣйствующихъ лицъ; народъ, синедріонъ и пр. изображались хоромъ пѣвцовъ. Происходили такого рода представленія въ первый періодъ ихъ существованія въ церкви, имѣя главнымъ исходнымъ пунктомъ своимъ алтарь; объ иной сценѣ не было и помину, такъ какъ главнымъ въ представленіи было содержаніе Евангелія и его религіозное значеніе, чисто-внѣшнія жѐ стороны дѣла считались второстепенными и неважными. Церковь была родоначальницей этихъ представленій; идея существованія ихъ поддерживалась главнымъ образомъ церковью же, въ видахъ наученія при помощи ихъ народа религіознымъ истинамъ. Изъ этихъ-то первыхъ церковныхъ полу-драматическихъ представленій начала слагаться мало-по-малу христіанская мистерія въ ея настоящемъ смыслѣ слова, т. е. драматически-музыкальная форма религіознаго содержанія и характера, но уже имѣвшая смыслъ не столько церковный, сколько народный. Слагаться начала мистерія такого рода въ X и XI-мъ вѣкахъ; впрочемъ не будетъ невозможнымъ предположеніе, что время ея происхожденія было еще раньше. Мистеріальныя представленія быстро завоевывали себѣ право гражданственности въ Германіи, Англіи, Франціи, Италіи и Испаніи; ихъ быстрое распространеніе отчасти уже гарантировалось тѣми симпатіями, которыми онѣ пользовались вообще у народа, симпатіями, причиною которыхъ нельзя не признать проявленіе народнаго характера въ самыхъ мистеріяхъ.

Матеріаломъ для мистерій въ ихъ новомъ существованіи служили опять-таки главы изъ Евангелія и вообще исторія земной жизни Богоматери, Апостоловъ, различныя легенды о Святыхъ Отцахъ и пр. Церковь, иначе говоря, монастыри и духовенство, не видѣли въ развитіи такого рода представленій ничего кромѣ лучшей возможности имѣть посредствомъ нихъ хорошее вліяніе на народъ, и потому весьма старательно покровительствовали имъ; такъ что церковь можно считать силою, культивировавшей мистерію съ самаго начала существованія этой формы. Стараясь дать народу зрѣлища, до которыхъ и тогда народъ былъ не менѣе охотникъ чѣмъ теперь, и притомъ зрѣлища такія, которыя вращались бы въ области религіи и религіозныхъ вѣрованій, церковь покровительствовала мистеріи; сила вліянія этого покровительства была столь велика, что она дѣйствительно отвлекала

массы отъ современныхъ первоначальному существованію мистеріи свѣтскихъ представленій съ музыкой, представленій, которыя, говоря по правдѣ, ни особенной художественностью, ни особенной нравственностью задачи вообще не отличались. Въ сущности мистерія являлась пособницей проповѣди, и пособницей тѣмъ болѣе сильной, чѣмъ большія массы стягивала она къ себѣ, чѣмъ большія массы она заинтересовывала.

Немного времени прошло съ тѣхъ поръ какъ мистерія начала существовать въ видѣ народно-религіозныхъ представленій, и она въ своемъ развитіи ушла уже настолько далеко, что представленія эти длились по нѣскольку дней; число дѣйствующихъ лицъ, участвовавшихъ въ мистеріи возросло неимовѣрно; оно дошло до сотни и даже болѣе того. Въ результатѣ церковь стала помѣщеніемъ не достаточно просторнымъ для исполненія мистерій; понадобилось перенесть сцену дѣйствія на церковные дворы, затѣмъ на улицы и наконецъ на площади. Во многихъ мѣстахъ начали образовываться корпораціи, которыя цѣлію своей ставили исполненіе мистерій. Такъ напр. въ Римѣ въ XIII-мъ вѣкѣ существовала корпорація, называвшаяся „*Compagnia de—Ganfalone;*" представленія свои она давала въ Колоссеумѣ; существовала эта община до 1549 года, слѣдовательно три столѣтія, и лишь въ этомъ году покончила свое существованіе, благодаря желанію папы Павла III, наложившаго на нее запрещеніе. Почти въ одно время съ Римской Общиной, въ Тревизо образовалась подобная же ей община „Batutti" и въ Парижѣ „*Confrérie de la passion;*" для послѣдней даже былъ устроенъ отдѣльный театръ, называвшійся „Theatre de la trinité." Рядомъ съ „Confrérie de la passion" въ Парижѣ скоро образовалась еще одна *Confrérie,* называвшаяся „*de la Bazoche*" и состоявшая изъ парижскихъ клерковъ, судейскихъ и адвокатскихъ писцовъ. Въ тѣхъ городахъ, гдѣ не существовало положительныхъ корпорацій, бравшихъ на себя обязанность ставить и исполнять мистеріи, для этого собирались сами граждане; въ Германіи напр. мейстерзингеры, ученики школъ, наконецъ даже «бродячіе люди»; послѣдніе въ строгомъ смыслѣ этого слова вносили въ священныя представленія весьма много самыхъ не священныхъ элементовъ уже однимъ присутствіемъ своимъ, не говоря про то, что являясь съ тѣмъ, чтобъ участвовать въ мистеріи, «бродячій человѣкъ,» бывшій въ то

же время запасливымъ нѣмцемъ, тянулъ за собою весь свой „бродячій" wirthschaft. Въ Германіи раньше чѣмъ гдѣ нибудь начали для приданія мистеріямъ характера полной народности переводить латинскій текстъ, служившій матеріаломъ для мистерій, на отечественный языкъ; при этомъ впрочемъ слѣдуетъ замѣтить, что до конца среднихъ вѣковъ сохранился обычай пѣть и говорить текстъ во время представленія и на томъ и на другомъ языкѣ; сначала на латинскомъ, а потомъ на нѣмецкомъ.

До нашего времени сохранилось очень мало мистеріальныхъ представленій, но за то тѣмъ большій интересъ имѣютъ сохранившіяся изъ нихъ. Въ Оберамергау каждыя десять лѣтъ совершается такъ называемая *„Passionspiel";* исполнителями этой мистеріи, длящейся очень подолгу, съ перерывами (вмѣсто антрактовъ) продолжающимися по нѣскольку дней, бываютъ мѣстные жители, а иногда и пріѣзжіе издалека. Конечно представленія эти уже имѣютъ въ себѣ не мало такъ сказать модернизированнаго, но все же въ нихъ сохранилось довольно и средневѣковаго, истинно-мистеріальнаго. Такое исполненіе „Passionspiel" происходило напр. въ 1860 г.; далѣе предполагалось въ 1870-омъ году, когда въ виду возникшей Франко-Германской войны оно было отложено до 1871 г. Временемъ обыкновенно избирается для него средина лѣта, іюль мѣсяцъ.

Что касается музыкальной стороны дѣла въ прежнихъ мистеріяхъ, то разумѣется присутствіе въ нихъ драматически-музыкальнаго стиля было немыслимо. Отдѣльные монологи если не говорились, то пѣлись на манеръ старо-хоральнаго речитатива, или речитатива хотя и нѣсколько свободнаго, съ присутствіемъ въ немъ нѣкоторыхъ элементовъ народности, но все же недалеко ушедшаго отъ хоральнаго церковнаго пѣнія. Тамъ, гдѣ само представленіе по содержанію своему принимало характеръ болѣе народный, тамъ и пѣніе являлось инымъ; оно утрачивало строгость и сухость церковнаго стиля, и пріобрѣтало колоритъ большаго оживленія свойственнаго народному пѣнію. Понятно что при всѣхъ этихъ условіяхъ музыка мистерій не могла быть музыкой-драмой, не могла и возвышаться до первыхъ хотя бы ступеней истинной музыкальной пластичности, не могла щеголять чертами реально-художественной правды даже въ сценахъ, представлявшихъ по матеріалу своему наибольшую къ тому возможность. Но все же въ

томъ, или иномъ видѣ, а музыка играла въ мистеріи важную роль: она усиливала впечатлѣніе производимое на слушателя самымъ текстомъ и инсценированіемъ этого текста.

Особый родъ чисто церковныхъ мистерій представляетъ собой *пассіона* — музыкально-религіозное полу-представленіе, дававшееся и даваемое до сихъ поръ на Страстной недѣлѣ, составляющее какъ бы часть страстнаго богослуженія. Музыка пассіонъ, какъ и музыка мистерій того времени, о которомъ идетъ рѣчь, не представляла особенно блестящихъ чертъ развитія музыкальнаго драматизма. Пѣлось въ пассіонахъ все: обыкновенный говоръ считался менѣе достигающимъ цѣли чѣмъ пѣніе, какъ въ отношеніи того, что онъ, стоя ниже пѣнія въ художественномъ смыслѣ слова, по понятіямъ того времени не могъ производить на слушателя такого впечатлѣнія, какое производило на него пѣніе, такъ и въ отношеніи тѣхъ удобствъ при громадности церковныхъ залъ, какія представляло собой пѣніе сравнительно съ обыкновенной человѣческой рѣчью. Стиль пѣнія въ пассіонахъ былъ также хоральный; церковное пѣніе признавалось болѣе соотвѣтствующимъ тексту Евангелія, чѣмъ всякое другое. Въ такомъ положеніи стояло дѣло до половины XVII-го вѣка, т. е. до того времени, когда драматическій речитативъ въ музыкѣ былъ вовсе не новостью. Еще Генрихъ Шютцъ въ своихъ четырехъ пассіонахъ, писанныхъ къ текстамъ четырехъ Евангелистовъ, писалъ все въ хоральномъ духѣ, несмотря на то, что онъ же самъ, гораздо ранѣе того, разработывалъ серьозный речитативъ, стараясь ему придать видъ большей полноты и законченности. Было это уже въ 1666 году. До нашего времени можно слышать пассіону, писанную по принципамъ XVII-го вѣка: въ Римѣ каждый годъ исполняется подобное церковно-музыкальное полу-представленіе посредствомъ священниковъ, поющихъ обработаннымъ въ хоральномъ духѣ, свободнымъ речитативомъ партіи Евангелистовъ и остальныхъ дѣйствующихъ лицъ, и четырехъ-голоснаго хора, также въ строго-хоральномъ духѣ. Хоры эти написаны, какъ можно предполагать по нѣкоторымъ даннымъ, Людовикомъ-де-Витторіа. Подобныя же пассіоны, неизвѣстнаго впрочемъ композиста, сохранились и въ Германіи; судя по ихъ складу, онѣ также могутъ быть отнесены къ концу XVI-го, или къ началу XVII-го вѣка. Въ одной изъ древнихъ пасоіонъ, писанныхъ даже нѣсколько ранѣе, чѣмъ только

что упомянутыя, а именно въ пассіонѣ соч. Стефани, напечатанной въ Нюренбергѣ въ 1570 году (у Ульриха Нейберъ), хоральный характеръ проведенъ самымъ строгимъ, послѣдовательнымъ образомъ отъ начала до конца. Въ этой пассіонѣ не только хоры, но и рѣчи Евангелистовъ и остальныхъ дѣйствующихъ лицъ,—словомъ, все проникнуто характеромъ старо-церковнаго хорала. Очень нерѣдко бывало въ XVI-мъ вѣкѣ и то, что весь текстъ, включая туда и отдѣльныя слова Евангелистовъ, обработывался на подобіе мотетта четырехъ-голосно. Такъ напр. въ одной пассіонѣ соч. Якова Обрехта, напечатанной Георгомъ Раавомъ въ его „Harmoniae celestae“ (въ Виртембергѣ въ 1538 году), весь текстъ Евангелиста Іоанна обработанъ четырехъ-голосно: Евангелистъ, Христосъ и Пилатъ поютъ четырехъ-голосно, также какъ и народъ; прерывается это четырехъ-голосное пѣніе очень рѣдко и то небольшими промежутками одно, двухъ-голосаго пѣнія поставленнаго очевидно вовсе не съ цѣлію отличить напр. единичныхъ дѣйствующихъ лицъ отъ народа, а чисто съ музыкальной цѣлью, ради разнообразія и ради нѣкоторыхъ чистомузыкальныхъ эффектовъ.

Со времени реформаціи пассіона какъ драматически-музыкальная форма композиціи перешла и въ протестантскую церковь, при чемъ сохранила (въ особенности во 2-й половинѣ XVI-го вѣка) свою прежнюю католическую строгость стиля. Одна изъ интереснѣйшихъ пассіонъ этого типа относится къ послѣдней четверти XVI-го столѣтія; авторъ ея Антоній Сканделлусъ; Евангелистъ речитатируетъ въ ней какъ въ прежнихъ пассіонахъ въ хоральномъ стилѣ, а слова Христа обработаны четырехголосно какъ бы для того, чтобъ показать, что святость этихъ словъ исключаетъ всякую возможность реализировать личность, изрѣкающую ихъ, въ видѣ одного голоса. Кромѣ этой протестантской пассіоны можно еще указать на нѣсколько другихъ писанныхъ въ XVI-мъ вѣкѣ; такъ напр. двѣ пассіоны (къ текстамъ Евангелистовъ Матвѣя и Іоанна) напечатаны въ Сельнекеровской „Gesangbuch“ (1587 г.); есть четырехголосная пассіона Штеурлейна, изданная въ Эрфуртѣ (также въ 1587 г.); пятиголосная пассіона Махольда (издана въ 1593 г.), и другія. Большую оригинальность формъ представляетъ собою пассіона Бартоломея Гезіуса, напечатанная въ Виттембергѣ въ 1588 г.; Евангелистъ (теноръ) поетъ хоральный речитативъ, слова Христа обработаны четырехголосно, фразы апостола Петра и Пилата. Понтійскаго

отданы тремъ верхнимъ голосамъ, женщины и мужчины изображаются каждые двумя голосами, а въ видѣ вступленія пятиголосный хоръ поетъ слова: „*Erhebet eure Herzen zu Gott und höret das Leiden unseres Herrn Christi wie es Iohannes beschrieben hat*“; подобный же хоръ и заканчиваетъ пассіону словами: “*Dank sei unserm Herrn der uns erlöset hat durch seine Leiden von der Hölle*“. Въ болѣе ранній періодъ развитія формы пассіоны также имѣлись вступительные къ пассіонамъ номера, но текстъ ихъ исчерпывался обыкновенно словами, составлявшими въ сущности заглавіе пассіоны: *Passio Domini nostri Iesu Christi secundum Matthaeum*“ (или Iohannem), т. е. „страданія Господа нашего Іисуса Христа по Матвѣю (или по Іоанну)“.

Въ XVI-мъ вѣкѣ, когда церковныя и народно-религіозныя представленія были уже явленіемъ получившимъ полное развитіе, начало создаваться изъ того и другаго нѣчто среднее, стоящее между тѣмъ и другимъ, помѣсь богослуженія и искуства, чадо церкви и концертнаго зала, а именно Ораторія. Началомъ своего существованія эта новая форма была обязана опять таки конгрегаціямъ Итальянскихъ монастырей, старавшимся всѣми мѣрами направить стремленія и интересы народа къ высшимъ духовнымъ цѣлямъ. Въ особенности видную роль игралъ въ данномъ дѣлѣ Филиппъ Нери, посвященный въ епископы въ 1551-мъ году и создавшій въ средѣ своей обширной паствы огромную конгрегацію. Въ началѣ дѣло Филиппа Нери было не болѣе какъ духовныя бѣсѣды съ прихожанами; потомъ къ бесѣдамъ этимъ присоединена была музыка, исполнявшая роль какъ бы чего то иллюстрирующаго разъясненія различныхъ мѣстъ священнаго писанія; затѣмъ Нери вмѣстѣ съ Джіованни Анимуччіемъ сплотили правильное драматически-музыкальное общество съ религіозными цѣлями и это-то общество и дало начало ораторіи Нери, въ которой послѣ смерти Анимуччія капельмейстеромъ былъ Палестрина. Анимуччій первый началъ компонировать для конгрегаціи Ф. Нери пѣснопѣнія въ родѣ четырехъголосныхъ гимновъ, въ которыхъ то тамъ, то сямъ появлялись иногда какъ solo отдѣльные голоса. Эти solo перемежавшіе хоры, дѣлали новую форму не лишенною интереса разнообразія; сами композиціи такого рода названы были „*Laudi spirituali*“ и подъ такимъ названіемъ выходили въ свѣтъ (одна книга въ 1565 году, а другая въ

1570 году). Текстъ Laudi spirituali былъ непремѣнно религіознаго содержанія, но брался столько же изъ Евангелія, сколько и изъ Библіи, даже, какъ кажется, послѣдней отдавалось нѣкоторое преимущество. Очень скоро за новой формой композиціи осталось названіе, подъ которымъ она существуетъ и до нашего времени. а именно *Oratorio*; называлась она впрочемъ также и „*Azioni sacri*". Самое названіе Oratorio происходитъ отъ названія того мѣста, въ которомъ исполнялись композиціи; oratorio называлась молельная зала монастыря, и такъ какъ въ ней обыкновенно исполнялись Azioni sacri, то ихъ скоро стали называть ораторіями. Очень немного времени прошло съ тѣхъ поръ, какъ Анимуччій написалъ первую ораторію, а уже конгрегація Нери пришла къ убѣжденію, что слово и тонъ недостаточно еще драматизируютъ дѣло, что нужна нѣкоторая инсценировка; вслѣдствіе этого ораторія сдѣлалась представленіемъ концертно-сценическимъ, если не совсѣмъ сценическимъ. Уже Филиппъ Нери началъ давать Azioni sacri на нарочно устроенной для нихъ сценѣ, придавая этимъ представленіямъ-концертамъ исторически-религіозный характеръ.

Въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи ораторія, какъ музыкально-драматическая форма, сложилась окончательно въ видѣ формы концертно-религіозной, отходя мало-по-малу отъ церкви, она осталась композиціей религіозной и въ то же время, хотя и получая все новые элементы драматическаго свойства, не сдѣлалась формою годной для положительной инсценировки. Послѣднее слово, окончательный итогъ образованію формы ораторіи, подписалъ Гендель массой своихъ композицій, писанныхъ въ этой формѣ; послѣ него ораторія, строго говоря, не пошла впередъ въ своемъ развитіи, такъ какъ благодаря его трудамъ форма создалась до мелочей, сполна, до совершенной законченности.

И такъ мистерія, пассіона и ораторія дожили до нашего времени, первая какъ нѣчто представляющее теперь историческую рѣдкость, вторая же и третья, какъ нѣчто намъ современное, хотя и существовавшее въ томъ видѣ, какъ мы ихъ знаемъ, за долго до нашего времени. Первая имѣетъ для насъ интересъ болѣе историческій чѣмъ чисто-эстетической, послѣднія же и въ наше время являютъ собою художественный интересъ. Но во всякомъ случаѣ, хотя и въ видѣ исторической рѣдкости, дожившей до нашего времени, но мистерія сущест-

вуетъ и потому, принявъ въ разсчетъ мистерію въ томъ видѣ, въ какомъ она дожила до XIX-го вѣка, пассіону, какой ее оставилъ намъ І. С. Бахъ и ораторію въ томъ видѣ, въ какомъ мы знаемъ ее у Генделя (иначе говоря принявъ всѣ три формы въ ихъ окончательно сложившемся видѣ) эти три формы, имѣющія въ себѣ такъ много общаго, можно окончательно разграничить и опредѣлить слѣдующимъ образомъ: Мистерія есть форма самая широкая изъ трехъ; она соединяетъ въ себѣ элементы: драматическій, концертный, церковный; она есть *драма съ музыкой*, драма инсценированная во всей ея полнотѣ; значеніе она имѣетъ болѣе народное, чѣмъ религіозное. Пассіона есть нѣчто представляющее противуположность мистеріи; на сколько послѣдняя есть форма народная, настолько первая есть форма чисто церковная; насколько послѣдняя возможна только въ инсценированномъ видѣ, настолько первая въ инсценировкѣ немыслима; мѣсто исполненія послѣдней есть поле, площадь, словомъ все, что хотите, но не церковь; мѣстомъ же исполненія первой ничто кромѣ церкви и быть не можетъ. Наконецъ, насколько содержаніемъ послѣдней можетъ быть все, что имѣется въ Евангеліи или Библіи, настолько содержаніе первой почерпается исключительно изъ нѣкоторыхъ главъ Евангелія. Послѣдняя есть форма свободно-народная, первая же есть форма строго-церковная; все это не мѣшаетъ и той и другой источникомъ своимъ имѣть одно и то же, а именно религію. Ораторія, стоитъ между пассіоной и мистеріей. Она не есть форма строго-церковная какъ пассіона, и въ то же время она и не народная, не инсценирующаяся форма подобно мистеріи. По содержанію своему она вовсе не вдвинута подобно пассіонѣ въ тѣсную рамку нѣсколькихъ строфъ Евангелія, но по драматизаціи своего текста она *не раздана* подобно мистеріи по *дѣйствующимъ лицамъ*; дѣйствующихъ лицъ въ сущности въ ней нѣтъ; элементы, изъ которыхъ она слагается, суть музыкальные персонажи. Мѣстомъ исполненія ораторіи можно считать не площадь съ одной стороны, не церковь съ другой; она мыслима главнымъ образомъ въ концертномъ залѣ; тамъ ея истинное мѣсто, хотя конечно бываютъ случаи, что ораторію исполняютъ въ церкви, но и то не иначе какъ въ видѣ церковнаго концерта, гдѣ церковь въ сущности играетъ роль концертнаго зала. Тотъ фактъ, что въ позднѣйшій періодъ развитія искуства ораторія начала пріобрѣтать значеніе концерт-

ной не религіозной, а такъ сказать свѣтской музыки, и что она какъ форма стала уже отдѣляться совершенно отъ церкви, нельзя собственно считать дальнѣйшею фазой развитія самой формы. Это есть не болѣе какъ уклоненіе въ сторону, совершенно не исключающее того факта, что самая форма ораторіи получила свой вполнѣ законченный образъ еще при Генделѣ.

Не болѣе совершенную форму чѣмъ представленія духовнаго содержанія имѣли въ XVI-мъ вѣкѣ и представленія свѣтскія, снабженныя музыкою: разные маскарады, процессіи и прочее, связанное съ музыкой и извѣстнаго рода сценичностью; такого рода представленія съ музыкой существовали въ довольно изрядномъ изобиліи при дворахъ разныхъ владѣтелей по случаю празднованій; особенно богата ими была Италія. Отчасти представленія эти послужили поводомъ къ сложившемуся позднѣе мнѣнію о существованіи якобы оперы въ ея первобытной формѣ уже въ XVI-мъ вѣкѣ, мнѣнію совершенно невѣрному, такъ какъ на самомъ дѣлѣ объ оперѣ еще не было тогда помина, а явленіе подавшее поводъ къ предположенію о ея существованіи было тѣмъ же, что было и въ XV-мъ, и въ XIV-мъ вѣкахъ, и что съ оперою какъ музыкальною формою не имѣетъ ничего общаго. О типѣ такого рода представленій съ музыкой и представленій сравнительно весьма отдаленной эпохи, мы можемъ судить по сообщенію Кизеветтера о музыкально-драматическомъ представленіи «Robin et Marion» (1). Это произведеніе и подобныя ему «La Feuillée» и «Li gieu du Pelerin» приписываются историками трубадуру Адаму де-ла-Галю, жившему въ Провансѣ во 2-ой половинѣ XIII-го вѣка. По описанію Кизеветтера содержаніе «Robin et Marion» таково: послѣ того какъ Marion спѣла номеръ въ которомъ она разсказываетъ о любви своей къ Robin, на сцену является рыцарь Albert; онъ объясняется ей въ любви, но Marion отвергаетъ его и Albert удаляется. Приходитъ Robin; начинается бесѣда влюбленныхъ и въ концѣ ея обсуждается вопросъ о свадьбѣ; неожиданно является вновь Albert; онъ завязываетъ ссору съ Robin, начинается между ними поединокъ, въ которомъ побѣдителемъ оказывается Albert, a Robin падаетъ раненнымъ. Albert увлекаетъ съ собою Marion. На помощь къ раненному прибѣгаетъ пріятель его минстрель

(1) Примѣч. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Лейпцигъ. 1841. 8.

Gautier, который и намѣревается унести его съ поля поединка, но сдѣлать этого одинъ не оказывается въ состояніи. Между тѣмъ Marion, освободившись отъ ненавистнаго обожателя, убѣгаетъ къ своему возлюбленному Robin, застаетъ около него Gautier и къ всеобщему благополучію оказывается, что раненъ Robin легко и что слѣдовательно все обстоитъ прекрасно. Представленіе заканчивается танцами. Это наивное по содержанію произведеніе однако было очень любимо; именно дѣтская наивность фабулы дѣлала его популярнымъ. Одинъ номеръ изъ всего цѣлаго, пѣсенка «Robin m'aime» сохранялась даже довольно долгій періодъ времени, пройдя конечно сквозь такое количество редакцій, что трудно было бы предположить въ позднѣйшемъ видѣ ея тождественность съ первоначальнымъ. Что такое представлялъ собо инструментальный отдѣлъ произведенія, музыка къ танцу, акомпаниментъ пѣнія, сказать нельзя рѣшительно ничего, ибо отъ всего этого не сохранилось ни малѣйшихъ отрывковъ, по которымъ можно было бы составить хоть какое нибудь понятіе о цѣломъ.

При дворахъ властителей Флоренціи, Милана, а также въ Венеціи, со 2-ой половины XIV-го вѣка не было недостатка въ различныхъ соединенныхъ съ музыкою представленіяхъ; исполнялись аллегорическія и миѳологическія сцены, процессіальнаго характера маскарады и т. п. Объ одномъ изъ такихъ представленій, состоявшемся въ Миланѣ по случаю бракосочетанія Герцога Галеаццо Сфорца съ Изабеллой Аррагонской (въ 1388 г.) разсказываетъ Артеага какъ о чемъ-то чрезвычайно блестящемъ, въ чемъ музыкѣ была отведена видная роль: исполнялись хоровые номера, речитативы, имѣлся и инструментальный акомпаниментъ ко всему этому. Съ развитіемъ дѣла, въ XV-мъ уже вѣкѣ, представленія эти получаютъ болѣе опредѣленную физіономію въ томъ смыслѣ слова, что матеріалъ ихъ начинаетъ имѣть опредѣленный драматическій планъ, дѣлается такъ сказать подобіемъ дѣйствительнаго сценическаго произведенія; при этомъ впрочемъ оказывается, что въ область свѣтскихъ представленій начинаютъ порою проникать духовныя начала; таковой типъ являетъ собою духовная драма: «Обращеніе Павла», къ которой Франческо Беверини написалъ музыку; произведеніе было исполнено въ 1480 г. въ Римѣ по желанію Папы Сикста IV-го. Драма эта конечно являла собою значительный шагъ впередъ по сравненіи съ прежними маскарадами съ музыкой. Позднѣе въ 1574 г.,

въ Венеціи по случаю пребыванія тамъ Генриха III французскаго дана была стихотворная драма „*Orfeo*“, къ которой музыку написалъ Царлино. Отъ этой музыки до насъ не дошло ничего, но названіе „Orfeo“ сбило нѣкоторыхъ писателей и вслѣдствіе этаго явилось указаніе, будто по желанію Кардинала Мозарини *опера* соч. Царлино „*Orfeo*“ была выписана въ Парижъ и дана тамъ; отсюда уже явилось мнѣніе о существованіи *оперы*, какъ музыкальной формы до 1600-ыхъ годовъ. На самомъ же дѣлѣ было такъ: въ Парижѣ дѣйствительно была исполнена *опера* „Orfeo“, но только не музыка Царлино къ драмѣ „Orfeo“, а дѣйствительная опера ,,Orfeo ed Euridice“ сочиненная Пери въ 1600 г., к которою собственно и начинаетъ свое существованіе опера какъ форма музыкальнаго искуства. Въ половинѣ же XVI-го вѣка Альфонсо делла Віола, капельмейстеръ въ Феррарѣ, написалъ музыку къ четыремъ драмамъ: ,,Orbecche“ Жиральдо Чинфіо (1541 г.) ,,Sagrificio“ Агостино Беккари (1554 г.), ,,Arethusa“ Лоллio (1563 г.) и ,,Sfortunato“ Аргенти (1567 г.). Въ Феррарѣ же была исполнена въ 1573 г. ,,Aminta“ Тассо съ музыкою къ ней органиста Лунцаско.

Музыка всѣхъ этихъ произведеній и многихъ имъ подобныхъ потому не можетъ еще быть названа оперой, что вращалась она обыкновенно внѣ драмы, состоя главнымъ образомъ изъ антрактовъ и мадригаловъ, исполнявшихся въ концѣ актовъ и между актами. Въ самой драмѣ лишь кое гдѣ вставляемы были хоровые номера и опять таки имѣвшіе своею цѣлію не единство музыки съ драмою, а приданіе представленію большаго разнообразія; только въ послѣдніе 10—15 лѣтъ XVI-го столѣтія начинаетъ хоръ пріобрѣтать характеръ фактора въ самой драмѣ, и какъ на первую попытку въ этомъ сортѣ можно указать на идиллическую драму ,,Pastor fido“ Гварини, музыку къ которой сочинилъ Лунцаско; въ ней хоръ начинаетъ уже быть соприкосновеннымъ къ драмѣ, хотя все таки главную музыкальную суть составляютъ антракты. Исполнена эта драма была въ Феррарѣ въ 1585 г. Общее названіе такихъ музыкальныхъ антрактовъ драмы было Intermedia или Intermezzo. Въ послѣдней четверти XVI-го вѣка положеніе драматическихъ представленій съ музыкой было таково: діалоги и монологи самой драмы были произносимы актерами, Intermezzo же имѣли въ себѣ кромѣ хоро-

ваго пѣнія и инструментальной музыки еще и пѣніе solo; объ пѣніи solo въ самой драмѣ не было и помина; для того не существовало выработаннаго матеріала въ видѣ речитативовъ и аріознаго стиля. Правда, что церковное псалмодированье было типомъ подходящимъ къ речитативу, но сухость и нѣкоторая угловатость его формъ не соотвѣтствовала требованіямъ: въ уста Венусъ, или Вакха казалось неудобнымъ влагать псалмадированные отрывки. Казалось бы, что свѣтская пѣсня могла дать собою матеріалъ для музыкальнаго изложенія монологовъ и діалоговъ драмы, но дѣло въ томъ, что и этотъ матеріалъ не подходилъ къ цѣли: мелодія свѣтской пѣсни, вдвинутая въ извѣстную рамку, подчиненная извѣстной формѣ, также не давала должнаго матеріала для свободнаго речитатированія. А главное, могущество полифоніи было такъ велико, что оно не только не давало возможности быстро попасть на настоящую дорогу, но даже навело на два ложные пути, не приведшіе ни къ чему: пробовали пѣть монологи какъ верхній, или даже средній голосъ многоголоснаго мадригала, при чемъ остальные голоса составляли какъ бы акомпаниментъ, или, не обращая вниманія на реальную сторону дѣла, монологъ единичной персоны исполняли многоголосно, какъ это дѣлалось въ пассіонахъ. Примѣры такого рода опытовъ можно указать въ разныхъ интермеццахъ, исполнявшихся по поводу всевозможныхъ празденствъ включительно до девяностыхъ годовъ XVI-го вѣка. Такъ напр. въ интермеццѣ, данномъ по случаю бракосочетанія герцога Козимо Медичи (въ 1539 г.), солистъ пѣлъ верхній голосъ мадригала соч. Кортеччіо, а остальные голоса этого мадригала исполнялись инструментами; подобная же композиція Александра Стриджіо исполнилась въ 1565 г.; такъ что Венусъ и Амуръ пѣли свои стансы пяти и осьмиголосно, т. е. Венусъ опять таки пѣла верхній голосъ со сцены, а остальные голоса композиціи исполнялъ передъ сценой оркестръ, Амуръ пѣлъ свой голосъ, выхваченный изъ многоголоснаго построенія, а остальные голоса того же построенія вручены были хору. Даже въ музыкѣ „l'Anfiparnasso", написанной Гораціемъ Векки къ тексту комедіи, что уже относится къ 1597-ому году, монологи проходятъ опять таки въ видѣ пятиголоснаго пѣнія, иначе говоря въ формѣ все того-же мадригала.

Такимъ образомъ не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, что до

самаго конца XVI-го столѣтія человѣчество въ своихъ стремленіяхъ къ созданію истинной формы свѣтскаго представленія съ музыкой не успѣло выдти за предѣлы многоголоснаго мадригала, отъ котораго такъ, или иначе отторгнутые голоса конечно не давали собою того музыкальнаго матеріала, необходимость котораго ощущалась тогда съ полною силою, судя по множеству опытовъ снабженія драмы музыкою, которые имѣли мѣсто именно во 2-ой половинѣ XVI-го вѣка.

XI

ЦЕРКОВНЫЕ КОМПОЗИТОРЫ XVII-ГО ВѢКА ВЪ ИТАЛІИ И ГЕРМАНІИ.

Постепенное сближеніе принциповъ Венеціанской и Римской школъ.—Итальянскіе церковные композиторы XVII-го вѣка.—Церковная музыка той же эпохи въ Германіи.—Генрихъ Шютцъ и его послѣдователи.—Духовная кантата.

Въ области церковной музыки въ началѣ XVII-го вѣка совершается въ Италіи нѣчто весьма важное для послѣдующаго развитія музыкальнаго искуства: традиціи двухъ школъ Венеціанской и Римской, бывшія по началу почти противуположными по существу, мало по малу сближаясь, наконецъ даютъ одное общее музыкальное направленіе. Римскіе композиторы тѣмъ самымъ выигрываютъ возможность обогащенія мелодики и гармонизаціи при посредствѣ элементовъ хроматизма, столь усердно культивированнаго Венеціанцами, а послѣдніе въ свою очередь научаются тому, въ чемъ крылась главная сила Римской школы, пріобрѣтаютъ элементы чистоты стиля, составлявшей не безъ основанія гордость представителей искуства временъ Палестрины и его первыхъ послѣдователей. Вмѣстѣ съ этимъ и концертный стиль, державшійся пока главнымъ образомъ въ сѣверной Италіи, находитъ между римскими композиторами сильныхъ приверженцевъ. Наиболѣе видные представители

этой эпохи слѣдующіе: Феличе Анеріо, еще непосредственный ученикъ самаго Палестрины и Нанини, занимавшій должность компониста при Папской капеллѣ; отъ него осталось большое количество церковныхъ композицій и въ томъ числѣ духовныхъ концертовъ и духовныхъ мадригаловъ; работалъ онъ также и для свѣтской музыки, сочиняя канцоны и свѣтскіе мадригалы, но въ этомъ жанрѣ былъ менѣе выдающимся компонистомъ. Франческо Соріано, также ученикъ Нанини, Римскій уроженецъ, занимавшій одну за другою должность капельмейстера при разныхъ церквахъ; для церковной музыки сдѣлалъ въ сущности менѣе предшествующаго, такъ какъ главную массу композицій имъ написанныхъ составляютъ свѣтскіе мадригалы, изданные имъ во множествѣ. Грегоріо Аллегри, изъ рода знаменитаго живописца Антоніо Аллегри, уроженецъ Кореджіи, ученикъ Нанини, занимавшій съ 1629 г. должность пѣвца въ Папской капеллѣ; умеръ Аллегри въ 1652 г. прославившимся какъ компонистъ и какъ извѣстный всему Риму филантропъ. Извѣстнѣйшее изъ его произведеній есть знаменитое „Miserere", играющее роль въ мірѣ церковно-музыкальной литературы Папской капеллы до нашего времени. На исполненіе „Miserere" Аллегри ежегодно въ теченіи десятковъ лѣтъ и даже столѣтій сбираются въ Римъ разные любознательные путешественники, и весьма возможно, что именно имъ то и обязана композиція своею всесвѣтною славою, которая дѣйствительно столь велика, что существуютъ люди, ни мало неинтересующіеся музыкой, нисколько нелюбящіе ее, и тѣмъ не менѣе знающіе о существованіи „Miserere" соч. Аллегри. Строго говоря, слава этого „Miserere" превосходитъ его достоинства; между композиціями той эпохи можно указать на нѣкоторыя, хотя бы напр. композиціи Палестрины, которыя, отличаясь большими достоинствами чѣмъ Аллегріевское „Miserere", пользуются несоизмѣримо меньшею славою чѣмъ оно. Но дѣло въ томъ, что прославленію этого произведенія Аллегри способствуетъ обстановка его исполненія, та роскошь, тѣ церемоніи, съ которыми исполненіе это связано. Не лишнимъ будетъ указать и на оригинальную черту исполненія этого произведенія, а именно на особый способъ интонированія голосовъ его пѣвцами Папской капеллы, способъ повсюду совершенно уже утраченный; состоитъ онъ въ томъ, что пѣвцы интонируя свои голоса, дѣлаютъ crescendo и decrescendo на длинныхъ нотахъ. Вообще исполняютъ „Miserere" Аллегри въ Римѣ очень оригинально; трудно разумѣется сва-

зать, установился ли именно этотъ способъ пониманія композиціи въ стародавнія времена, или онъ есть продуктъ позднѣйшаго времени, но только оригинальность его бросается въ глаза; не говоря уже о странно скорыхъ темпахъ нѣкоторыхъ строфъ, замѣчательно исполненіе финала композиціи: движеніе замедляется постепенно и вмѣстѣ съ тѣмъ развивается продолжительное diminuendo, доходящее наконецъ до такого pianissimo, что звуки какъ бы теряются въ пространствѣ. Долгое время „Miserere" Аллегри какъ композиція была собственностью Папской каппелы и снимокъ копій съ произведенія былъ воспрещенъ; но современемъ нѣкоторыя части „Miserere" были записываемы слушателями музыкантами по слуху и на память, пока наконецъ Мартини не получилъ отъ Папы разрѣшенія списать себѣ точную копію; копія была сдѣлана и разъ уже произведеніе вышло за предѣлы Папской капеллы кончилось конечно дѣло тѣмъ, что его напечатали; случилось это уже въ 1771 г. т. е. безъ малаго черезъ полтора вѣка послѣ того какъ „Miserere" было написано.

Изъ учениковъ Нанини, игравшихъ видную роль на поприщѣ композиціи можно еще назвать Франческо Валентини (умеръ въ 1654 г.) и Антоніо Марія Аббатини (умеръ въ 1677 г.). Изъ школы Нанини младшаго вышли: Винченцо Уголини, уроженецъ Перуджіи, занимавшій должность капельмейстера Св. Петра въ Римѣ; Паоло Агостини, преемникъ Уголини въ должности капельмейстера и впослѣдствіи товарищъ своего учителя Нанини младшаго по преподаванію въ школѣ; Агостини славился какъ выдающійся теоретикъ и чрезвычайно образованный контрапунктистъ; умеръ онъ въ Римѣ еще не старымъ сравнительно человѣкомъ. Между учениками его самымъ замѣчательнымъ былъ Франческо Фоджіа (род. въ 1604 г.), проведшій первые годы своей карьеры при Баварскомъ дворѣ, позднѣе же занимавшій должность капельмейстера при разныхъ церквахъ въ Римѣ; умеръ Фоджіа въ глубокой старости, судя потому, что еще въ 1684 г. есть о немъ указанія какъ о живущемъ въ Римѣ композиторѣ, и притомъ композиторѣ не пережившемъ своей славы. Не менѣе его былъ знаменитъ одинъ изъ учениковъ Уголини (по другимъ указаніямъ самого Нанини младшаго) Орацію Беневоли, особенный мастеръ по части много-хорной церковной композиціи. Съ 1650-го года до своей смерти (въ 1672 г.) Беневоли занималъ должность капельмейстера Св. Петра. По указаніямъ Бурнея

и Бални мастерство Беневоли по части много-хорной композиціи простиралась до того, что между его вещами были прекрасно обработанные псалмы и мессы въ 12, 16 и даже 24 голоса (трехъ и четырехъ-хорные) и мотетты включительно до тридцати-голосныхъ. Мартини также упоминаетъ о четырехъ-хорной мессѣ Беневоли въ 16 голосовъ. На одномъ изъ учениковъ Беневоли отразилась та же сторона музыкальнаго развитія, именно на Джіузеппе Эрколе Бернабеи. Бернабеи родился въ 1620 г.; послѣ смерти Беневоли (въ 1672 г.) занялъ онъ должность капельмейстера Св. Петра, затѣмъ былъ капельмейстеромъ въ Мюнхенѣ, гдѣ кромѣ церковныхъ композицій написалъ для Мюнхенской сцены три оперы. Весьма видную роль какъ представители мелодіознаго церковнаго стиля играли братья Маццоки и въ особенности старшій изъ нихъ Доменико. Доменико Маццоки былъ композиторомъ, стремленія котораго сводились къ возможному обогащенію мелодіи и гармоніи въ церковной композиціи при посредствѣ употребленія въ дѣло наибольшаго матеріала со стороны интерваловъ; кромѣ того онъ однимъ изъ первыхъ началъ вводить въ писаніе композицій возможно подробные нюансовые знаки; въ предисловіи къ своимъ мадригаламъ изданнымъ въ Римѣ въ 1638 г., онъ подробно разъясняетъ введенныя имъ обозначенія оттѣнковъ какъ f., p, cresc., dim., sfz и пр. Маццоки младшій (Виргиліо) пользовался извѣстностью главнымъ образомъ какъ хоровой дирижеръ и музыкальный учитель. Изъ учениковъ его выдвинулся въ особенности Джіованни Андреа Бонтемпи, уроженецъ Перуджіи (род. въ 1630 г.), бывшій капельмейстеромъ въ Римѣ, въ Венеціи, при Бранденбургскомъ дворѣ, и въ Дрезденѣ. Бонтемпи представлялъ собою типъ человѣка всесторонне-даровитаго; онъ былъ и пѣвецъ, и музыкальный писатель, и поэтъ, и композиторъ, и одинъ изъ выдающихся капельмейстеровъ своего времени. Писалъ Бонтемпи и для церкви, и для сцены. XVII-ый вѣкъ надлежитъ считать и временемъ, когда начала слагаться физіономія нѣкоторыхъ музыкальныхъ формъ, существующихъ теперь. Такъ напр. было съ формою фуги въ томъ видѣ, какъ мы понимаемъ ее теперь. Дѣло конечно дѣлалось не сразу, а путемъ постепеннаго развитія, но во всякомъ случаѣ къ концу столѣтія физіономія фуги, форма ея, законы ея строенія, представляли собою нѣчто уже законченное. Рядомъ съ развитіемъ оперныхъ формъ (рѣчь объ оперѣ будетъ ниже) и не безъ вліянія ихъ на дѣло, сла-

галась и физіономія духовной аріи и духовнаго речитатива; послѣднее обстоятельство взятое вмѣстѣ съ тѣми новыми началами, которыя проникли въ сферы ораторного хора, послужило къ тому, что и форма ораторіи ушла далеко впередъ на пути своего развитія; конечно до Генделя ораторія не являла собою того законченнаго цѣлаго, какимъ оказалась она послѣ дѣятельности Генделя на поприщѣ ораторной композиціи, но все же XVII-ый вѣкъ отразился на развитіи формы ораторіи самымъ благопріятнымъ образомъ и такъ сказать подготовилъ ее къ восприниятію началъ послѣдней выработанности, которою обязана Генделю ораторія. Между церковными композиторами XVII-го вѣка даже можно назвать одного, который именно сдѣлалъ для развитія формы ораторіи очень многое, это—Александръ Страделла; ему принадлежитъ по праву одно изъ очень видныхъ мѣстъ среди композиторовъ той эпохи и въ особенности среди композиторовъ работавшихъ для развитія ораторнаго стиля.

Въ наше время Страделлу знаютъ главнымъ образомъ по сложившейся объ немъ и его пѣніи легендѣ, по этому полу-фантастическому разсказу о его любви, о томъ какъ его хотѣли убить подкупленные для того бандиты, и какъ убить его они не имѣли силъ, услышавъ его высоко-художественное пѣніе. Еще знаютъ его по знаменитой въ наше время, приписываемой ему аріи-гимну „Sei miei sospiri", извѣстной подъ названіемъ „Air de l'eglise"; композиція эта дѣйствительно прекрасная вещь какъ со стороны мелодики, такъ и со стороны законченности ея формы, прекрасная въ особенности, если допустить, что принадлежитъ она дѣйствительно перу ораторнаго композитора Александра Страделлы, родившагося въ 1645 г. Но только дѣло въ томъ, что не будетъ ничего удивительнаго, если мы усомнимся въ принадлежности „Air de l'eglise" именно Страделлѣ, и если мы предположимъ, что композиція эта относится къ позднѣйшей эпохѣ и лишь приписывается Страделлѣ, подобно тому какъ оно есть съ другими популярными композиціями, приписываемыми другимъ выдающимся композиторамъ; въ характерѣ „Air de l'eglise", въ ея красотахъ, въ законченности ея формы, лежитъ какъ будто что-то позднѣйшее чѣмъ 2-я половина XVII-го вѣка. Разумѣется опять таки нельзя съ другой стороны сказать утвердительно и того, чтобъ „Air de l'eglise", такъ таки ни малѣйшаго касательства до Страделлы не имѣла, чтобъ даже

и въ основаніи извѣстной намъ композиціи не было ничего принадлежащаго перу ораторнаго маэстро XVII-го вѣка; быть можетъ, что арія и принадлежитъ до извѣстной степени Страделлѣ, что она, обладая красивой мелодіей, дожила до нашего времени, и что при этомъ она еще въ XVIII-омъ столѣтіи выдержала не одну редакцію, всякій разъ подвергаясь вліяніямъ требованій извѣстной эпохи, пока въ концѣ концовъ не дошла до насъ въ томъ видѣ, въ какомъ мы знаемъ ее теперь. Что принадлежитъ безспорно перу Страделлы и что играетъ въ исторіи развитія искусства гораздо большую роль чѣмъ арія, о которой шла рѣчь, это ораторія „S. Giovanni Baptista" для пяти голосовъ и инструментовъ, написанная въ 1676 г., отличающаяся несомнѣнными достоинствами, представляющая собою образецъ одного изъ выдающихся сочиненій религіозно-драматическаго содержанія той эпохи; другая ораторія Страделлы, „Susanna" написана въ 1681 г. также для пяти-голосовъ. Кромѣ ораторной формы Страделла культивировалъ и форму оперную, написавъ одну opera seria „La forza dell'Amor paterno" (въ 1678 г.) и нѣсколько оперъ для придворной сцены въ Феррарѣ; сверхъ того онъ пользовался извѣстностью какъ композиторъ мадригаловъ, дуэтовъ и соло-кантатъ. Будучи виднымъ композиторомъ, этотъ многосторонне-даровитый человѣкъ былъ превосходнымъ пѣвцомъ, и выдающимся виртуозомъ-арфистомъ и скрипачемъ.

Въ XVI-мъ вѣкѣ выработалось въ Германіи два начала компонированья протестантской церковной музыки: если композиторъ не особенно заботился о пріобрѣтеніи популярности себѣ и своей композиціи въ районѣ извѣстной мѣстности, если онъ совсѣмъ не являлся заинтересованнымъ въ пріобрѣтеніи подобной популярности, то онъ или бралъ какъ матеріалъ для номеровъ церковнаго пѣнія мелодіи старо-церковныхъ, католическихъ пѣсенъ и обрабатывалъ ихъ по усмотрѣнію или совсѣмъ не пользовался никакимъ матеріаломъ, добывая необходимое въ собственномъ воображеніи; но если композиторъ стремился сдѣлать изъ своихъ номеровъ церковнаго пѣнія нѣчто такое, что вошло бы въ кровь и плоть извѣстной духовной общины и, распространяясь дальше и дальше, сдѣлалось бы истинно популярнымъ, то онъ или пользовался матеріаломъ изъ области народныхъ пѣсенъ, или, беря старо-церковную мелодію обрабатывалъ ее совершенно особенно, иногда даже въ ущербъ интересамъ контрапункта и требованіямъ серьезной

обработки идеи: гармоническая сторона въ этомъ случаѣ служила только какъ бы украшеніемъ, была по возможности проста, удобопонятна и легко исполняема, мелодія же царила надъ всѣмъ и помѣщалась непремѣнно въ верхнемъ голосѣ. Въ обоихъ случаяхъ какъ матеріалъ предпочиталась всему такая старо-церковная пѣсня, которая, благодаря какимъ бы то нибыло причинамъ, пользовалась любовью прихода, успѣла сдѣлаться какъ бы приходскимъ достояніемъ, стала въ сущности, не смотря на свою церковность, народною. Въ XVII-мъ столѣтіи развивается еще новая форма церковной композиціи, форма, въ которой мелодіи старо-приходскихъ пѣсенъ остаются не причемъ какъ и прежній строфный образъ номеровъ церковнаго пѣнія; эта новая форма, перенесенная въ Германію изъ Италіи и называвшаяся духовнымъ концертомъ (Итальянскіе concerti sacri), попавъ на Германскую почву, начала развиваться весьма быстро и скоро сдѣлалась чисто-нѣмецкою. Занесеніе формы Итальянскихъ духовныхъ концертовъ въ Германію произошло отъ того, что еще въ XVI-мъ вѣкѣ сложилось между нѣмецкими музыкантами обыкновеніе отправляться изучать музыкальное искусство вообще, а искуство композиціи въ особенности, именно въ Италіи. Италія того времени являла собою такое изобиліе художественно-музыкальныхъ силъ, была такъ богата выдающимися компонистами церковной музыки, что поѣздки въ родѣ напр. поѣздки Гаслера въ школу Габріэли, не могли конечно проходить безслѣдно для нѣмецкаго музыкальнаго искусства. Всякая такая поѣздка приносила въ результатѣ то, что явленія искуства, формы его наиболѣе излюбленныя въ Италіи, пересаживались на Германскую почву. Такъ занесенъ былъ въ Германію духовный концертъ, такимъ же путемъ и вообще концертный и драматически-концертный стиль нашли себѣ въ Германіи не только усердныхъ приверженцевъ, но и ярыхъ последователей между даровитѣйшими людьми того времени. Самымъ виднымъ представителемъ новаго направленія въ области церковнаго пѣнія въ Германіи былъ Генрихъ Шютцъ; въ немъ направленіе это сказалось сильнѣе чѣмъ во многихъ другихъ, и сверхъ того при его личной даровитости оно сложилось въ нѣчто болѣе чѣмъ у другихъ законченное и самостоятельное, въ нѣчто такое, что на первый взглядъ выглядитъ какъ будто и не занесеннымъ изъ чуждаго искуства, а выработавшимся органическимъ путемъ на самой Германской почвѣ.

Генрихъ Шютцъ родился въ Кестрицѣ въ 1585 г. Одинадцати лѣтнимъ мальчикомъ за свой хорошій голосъ попалъ онъ въ Гессенъ-Кассельскую придворную капеллу, гдѣ и самъ ландграфъ и всѣ его окружающіе очень протежировали даровитому мальчику, Шютцу. Въ 1607 г. онъ сдѣлался студентомъ университета а въ 1609 г., сдавъ экзаменъ на юридическую степень, отправился на средства ландграфа въ Венецію, гдѣ, пробывъ два года, издалъ книгу своихъ пятиголосыхъ мадригаловъ. Въ 1612 г. по смерти Габріэли, Шютцъ возвратился въ Германію и занялъ должность придворнаго капельмейстера въ Дрезденѣ, остававшуюся за нимъ въ теченіи почти шестидесяти лѣтъ до самой смерти его въ 1672 г. Признавая за Итальянскими мастерами композиціи огромное значеніе, Шютцъ весьма старательно посылалъ талантливыхъ молодыхъ нѣмцевъ въ Италію и выписывалъ Итальянцевъ въ Германію; устраивать на этомъ поприщѣ возможнаго сближенія германскихъ музыкантовъ съ итальянскимъ искуствомъ онъ могъ очень многое, пользуясь своимъ огромнымъ вліяніемъ и выдающимся художественнымъ кредитомъ въ придворныхъ сферахъ. Учительствуя, онъ опять таки старательно проводилъ въ жизнь нѣмецкаго искуства тѣ итальянскія традиціи, съ которыми сроднился онъ самъ. Самыми выдающимися произведеніями Шютца были его „Simphoniae sacrae"; первая часть которыхъ вышла въ свѣтъ въ 1629 г. Эта первая часть была такъ сказать непосредственнымъ послѣдствіемъ обученія Шютца въ школѣ Габріэли и поэтому особенной самостоятельностью номера ея не отличаются; гораздо болѣе отличаются ею номера 2-й части „Simphoniae sacrae", выпущенной въ свѣтъ въ 1647 г. и еще болѣе номера 3-ей части, изданной въ 1650 г. Въ сборникахъ этихъ можно указать какъ на нѣчто достойное примѣчанія на инструментальное сопровожденіе (облигатное) къ пѣнію одного, двухъ и болѣе голосовъ; сопровожденіе это, красиво обработанное, отличается выдающейся самостоятельностью; общій характеръ стиля въ „Simphoniae sacrae" можетъ быть названъ именно не просто концертнымъ, а скорѣе драматически-концертнымъ. Кромѣ названныхъ композицій Шютцъ написалъ четыре пассіоны (къ четыремъ Евангелистамъ), много другихъ вещей церковной музыки и одну оперу.

За Шютцемъ могутъ быть названы слѣдующіе композиторы того же направленія. Іоганнъ Германъ Шейнъ, придворный капельмейстеръ

герцога Саксенъ-Веймарскаго и позднѣе канторъ Thamasschule въ Лейпцигѣ. Не ѣздивъ въ Италію, не получивъ своего музыкальнаго образованія подъ руководствомъ кого либо изъ Итальянцевъ, но предаваясь съ увлеченіемъ изученію композицій Шютца, Шейнъ сдѣлался усерднымъ послѣдователемъ Шютца и вслѣдъ за нимъ проводилъ въ жизнь германскаго искуства тѣ же итальянскія вліянія, которымъ подчинялся въ свое время Шютцъ. Какъ компонистъ Шейнъ пользовался въ Германіи большимъ уваженіемъ. Розенмюллеръ, Гаммершмидтъ и племянникъ Шютца Генрихъ Альбертъ были не менѣе Шейна, если еще не болѣе его, предоставителями того же направленія, компонистами, музыкальныя личности которыхъ сложились подъ вліяніемъ композицій Шютца.

Къ концу XVII-го столѣтія создалась еще новая форма концертно-религіознаго свойства, а именно "духовная кантата"; сложилась она благодаря трудамъ Гамбургскихъ компонистовъ Кейзера, Телемана и Матессона, съ именами которыхъ мы встрѣтимся въ очеркѣ исторіи развитія Гамбургской оперы. Текстомъ произведеній этой формы служили изложенныя въ свободной стихотворной формѣ главы воскреснаго и праздничнаго Евангелія, къ каковому тексту дѣлались речитативы, аріи и проч. Гамбургъ въ концѣ XVII-го вѣка и въ началѣ XVIII-го былъ мѣстомъ процвѣтанія совершенно исключительныхъ оперныхъ формъ и потому-то именно тамъ возникла идея примѣненія оперныхъ эффектовъ въ видоизмѣненномъ видѣ къ церковной композиціи, въ результатѣ чего и явилась „большая духовная кантата". Вопросъ объ этомъ примѣненіи занималъ главнымъ образомъ Маттесона, но именно на долю Кейзера выпала честь перваго разрѣшенія его своею духовною кантатою „Der blutige und sterbende Jesu"; стиль новой композиціи былъ въ сущности тогдашній оперный, стихотворнымъ же матеріаломъ къ нему послужилъ сдѣланный изъ главъ Евангелія Гунольдомъ Менантесомъ текстъ. Произведеніе новой формы имѣло такой успѣхъ, что вслѣдъ за нимъ сотоварищи Кейзера по работамъ для Гамбургской оперы начали писать одну за другою духовныя кантаты, текстъ къ которымъ обработывалъ Брокесъ, человѣкъ талантливый и въ высшей степени тонко опредѣлившій себѣ задачу писанія текстовъ къ духовнымъ кантатамъ, и тѣ требованія, какія предъявляла къ тексту музыкальная сторона этой новой формы.

XII

ИНСТРУМЕНТЫ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА СРЕДНИХЪ ВѢКОВЪ.

Взаимное отношеніе группъ музыки вокальной и инструментальной въ прежнее время.—Первыя формы инструментальной музыки.—Церковный органъ, какъ инструментъ, стоящій во главѣ инструментальной семьи. Развитіе органа какъ инструмента.—Органисты и органная композиція.—Семья клавіатурныхъ струнныхъ инструментовъ.—Смычковые инструменты.—Семья лютни.—Инструменты духовые.—Инструменты въ области церковной музыки.—Роль Венеціанцевъ по отношенію къ инструментальной музыкѣ.—Симфоніи и Ритурнелли.—Соната и Канцона.

Въ наше время изъ двухъ большихъ группъ музыкальныхъ формъ, вокальной и инструментальной, роль болѣе широкая выпадаетъ на долю послѣдней; и по количеству появляющихся въ свѣтъ композицій и по тѣмъ симпатіямъ, которыми инструментальная музыка теперь пользуется среди композиторовъ, и по количеству слушателей инструментальной музыки, исполнителей инструменталистовъ, словомъ по всему, вокальная музыка уступила инструментальной огромное поле дѣятельности. Но не таково было положеніе дѣла прежде, включая туда и XVI-ый и XVII-ый вѣка; тогда взаимное отношеніе двухъ группъ инструментальной и вокальной было ровно обратно-противуположнымъ. Менѣе чѣмъ

за двѣсти лѣтъ тому назадъ начался поворотъ къ теперешнему порядку вещей и инструментальная музыка, выдвигаясь мало по малу, начала занимать ея теперешнее мѣсто. Этотъ переломъ въ исторіи взаимнаго отношенія музыки инструментальной и вокальной представляетъ собою Баховско-Генделевская эпоха; въ особенности Бахъ, равно великій въ области инструментальной и вокальной музыки, стоитъ какъ бы именно на границѣ того и другаго періода: прежняго, съ вокальной музыкой во главѣ и нынѣшняго, съ исключительнымъ развитіемъ инструментальныхъ формъ. Собственно до XVI-го вѣка, даже до второй половины его, при существовавшемъ тогда развитіи хороваго пѣнія, при тогдашнемъ положеніи искуства, имѣвшаго въ церкви свой главный, исходный пунктъ, развитіе самостоятельной инструментальной музыки было немыслимо. Только съ конца XVI-го вѣка или даже съ начала XVII-го, начинаетъ инструментальная музыка находить твердую почву для своего развитія.

Самыя раннія проявленія инструментальныхъ формъ, тѣ, что существовали благодаря „бродячимъ музыкантамъ", состояли изъ положенныхъ на отдѣльные инструменты народныхъ пѣсенъ и танцевъ; танцовальная музыка была даже болѣе всякой другой развита въ мірѣ „бродячихъ музыкантовъ". Если при танцахъ исполнялось что либо вокальное, то опять таки инструментальная музыка отодвигалась на второй планъ; инструменты или маркировали собою ритмъ и акценты танца, или шли въ видѣ удвоенія голосовъ, поющихъ унисономъ и октавою. Такъ продолжалось до тѣхъ поръ, пока не начали исполнять танцовальной музыки на однихъ только инструментахъ. Первый напечатанный сборникъ инструментальныхъ танцевъ есть французское изданіе Пьера Атеньяна (Парижъ 1529 г.); танцы этаго сборника написаны для лютни и нельзя сказать, чтобъ по богатству и оживленности идей и фактуры они отличались бы именно отъ контрапунктныхъ пѣвческихъ композицій того времени. Послѣ этого начали появляться композиціи инструментальныхъ танцевъ и передѣлки для инструментовъ плясовыхъ пѣсенъ; писалось все это для лютни, для клавира (тогдашнее фортепьяно) и даже для органа — фактъ въ сущности весьма оригинальный, почти не находящій себѣ логическаго объясненія, но въ тоже время не представляющій исключенія. Въ этотъ то именно періодъ нарождается множество названій разныхъ

формъ танцовальной музыки какъ напр. *Пассамеццо, Сальтарелло, Падуана, Гальярда, Гупфауфъ, Имперьяль, Гоппель-танецъ, Танецъ брата Конрада* и пр. При всемъ этомъ развитіи танцовальной музыки самое дѣло музыки инструментальной выигрывало въ своемъ развитіи не многое; при тогдашнихъ условіяхъ компонированья танцевъ, или акомпанимента къ плясовымъ пѣснямъ, разумѣется нельзя было требовать инаго, такъ какъ внѣшній видъ танцовальныхъ композицій былъ простъ до крайности; была тутъ мелодія, и къ этой мелодіи кое-гдѣ притыкались подходящіе къ дѣлу интервалы, образовывавшіе собой гармонію, восполнявшую до извѣстной степени красоту внѣшняго элемента самаго напѣва, и подчеркивавшіе вмѣстѣ съ тѣмъ ритмъ и акценты танца; иногда устраивалось нѣчто подобное прежнему *organum*, или изобрѣталось многоголосіе при помощи выдерживаемыхъ въ-видѣ *orgelpunkt*'овъ тоновъ нижнихъ струнъ віолы. Церковь не была старательнымъ пропагандистомъ инструментальной музыки. Пѣли тамъ всегда почти *a capella*, и къ этому иногда допускалась въ-видѣ сопровожденія игра на органѣ, на тромбонахъ и цинкахъ (родъ рожка). Когда искуство контрапункта, благодаря трудамъ Нидерландцевъ, достигло такой высокой степени развитія, на какой оно стояло къ началу XVI вѣка, и эти единственные инструменты церковной композиціи отошли на послѣдній планъ, что было опять-таки въ порядкѣ вещей, такъ какъ полныя гармоніи хора человѣческихъ голосовъ, гармоніи, обработанныя со всевозможными контрапунктными подробностями и тонкостями, давали уху слушателя конечно большее удовлетвореніе, чѣмъ звуки цинковъ и тромбоновъ. Такъ что въ результатѣ если и появлялись въ мірѣ церковной композиціи инструменты, то они партій самостоятельныхъ не имѣли, а исполняли незавидную роль удвоенія извѣстныхъ голосовъ; самостоятельныхъ же инструментальныхъ партій при многоголосномъ церковномъ пѣніи до самаго конца XVI-го вѣка не появлялось совершенно. Лучшимъ доказательствомъ того, какую роль играла въ этотъ періодъ инструментальная музыка, можетъ служить слѣдующее: на различныхъ изданіяхъ свѣтскихъ композицій первой четверти XVI-го вѣка можно читать надписи въ-родѣ напр.: «пѣть весело, живо и *играть на разныхъ инструментахъ*.» Такого рода надписи имѣются въ Форшнейдеровскомъ изданіи 121 «новыхъ пѣсенъ» (Нюренбергъ, 1533 г.), на пѣсняхъ

Генриха Финка (1536 г.), въ Форстеровскомъ Сборникѣ изданномъ у Петрейюса (Нюренбергъ, 1539 г.) подъ названіемъ «Auszug guter alter und neuer Teutscher Liedlein» (1). Позднѣе, въ промежутокъ времени отъ 1568—1578 года, съ такими же означеніями издавались духовныя и свѣтскія пѣсни Антонія Сканделлуса, Орландо Лассо, Ле-Мэтра, Эккарта и другихъ. Мотетты, издававшіеся даже во второй половинѣ XVI-го вѣка, очень часто означены были на заголовкахъ такимъ образомъ: *tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu comodissimae.*

Инструментовъ во второй половинѣ XVI столѣтія по различію родовъ ихъ и видовъ было собственно очень много, даже пожалуй больше чѣмъ въ наше время, но выработаны они были не особенно въ совершенствѣ. Самую видную роль между всѣми ими игралъ безспорно органъ. Уже съ очень давняго времени, еще тогда, когда игра на различныхъ инструментахъ была исключительно достояніемъ диллетантовъ, ,,бродячихъ людей'', словомъ низшаго разбора музыкантовъ, игра на органѣ была обставлена весьма завидными обычаями: какъ исключительная принадлежность церкви и богослуженія, органъ не попадалъ никогда въ руки всякому; играли на немъ люди образованнѣйшіе въ музыкальномъ отношеніи, спеціалисты, видные представители тогдашняго искусства. Въ видахъ огромности той роли, какую игралъ органъ въ исторіи развитія западно-европейской музыки вообще, именно органу необходимо въ данномъ случаѣ отвести первое мѣсто.

Начало существованія органа надо искать въ глубокой древности, въ такъ-называемомъ *водяномъ органѣ, Гидравлосѣ,* изобрѣтенномъ Архимедомъ за 280 лѣтъ до Рождества Христова и усовершенствованномъ механикомъ Ктезибіемъ лѣтъ черезъ 180 послѣ того. Каковъ былъ видъ Гидравлоса, каково было его устройство, это опредѣлить очень трудно. Люди, распространяющіеся объ этомъ, обыкновенно впадаютъ въ цѣлый рядъ ошибокъ, такъ какъ разсказы современниковъ о *водяномъ органѣ,* такъ же какъ напр. еврейскія указанія объ іерусалимской *магрефѣ,* носятъ на себѣ характеръ сбивчивости и рѣшительной баснословности. Ясно только одно, а именно — что и самый *водяной органъ* вовсе не былъ первымъ инструментомъ въ своемъ родѣ; произошелъ онъ очевидно изъ постепенныхъ усовершенствованій

(1) Примѣч. Сохраняемъ Орфографію того времени. *А. Р.*

и видоизмѣненій замѣчательнѣйшаго по древности своей инструмента, греческой многотрубной флейты Пана, этого перваго прототипа воздуховаго органа. Употреблялись ли водяные органы въ христіанскихъ церквахъ у южныхъ народовъ, сказать утвердительно было бы трудно; у сѣверныхъ же они едва ли даже могли быть употребляемы, такъ какъ весьма важное тому препятствіе должно было представлять замерзаніе во время зимнихъ холодовъ воды въ аппаратѣ. Вообще очень неточны указанія на то, съ какого именно времени вошелъ органъ въ употребленіе въ Латинской церкви. Можно принять за фактъ, что римская церковь получила органъ отъ Византійской; но было ли это какъ принято полагать при Папѣ Виталіанѣ I (657—672 г) сказать утвердительно опять таки нельзя, такъ какъ указаніе на „organis", введенный будто-бы въ церковное употребленіе Виталіаномъ, можетъ относиться и къ чему либо другому; въ то время, какъ и позднѣе того (напр. во времена Гукбальда), слова organis, organum, весьма часто не имѣли никакого касательства къ инструменту органу. VII-ое и VIII-ое столѣтія можно принять за время введенія органа въ употребленіе въ Латинской церкви, но въ виду вышесказаннаго вѣрнѣе будетъ, не вдаваясь въ подробности, остановиться на этотъ счетъ на VIII-омъ столѣтіи, такъ какъ именно въ это время (въ 756 г.) получилъ Пепинъ изъ Византіи отъ Константина Копронима въ подарокъ органъ съ металлическими трубами. Во времена Карла Великаго начинаютъ появляться органы на югѣ западной Европы; въ 812 г. при посредствѣ патера Георгія изъ Беневенто былъ построенъ органъ для Ахенскаго собора, органъ въ указаніяхъ на который нѣтъ уже нималѣйшаго помина о водѣ какъ элементѣ присущемъ вновь устроенному инструменту. Къ концу IX-го вѣка искуство созиданія органовъ и игра на этомъ инструментѣ стоятъ уже довольно высоко и въ особенности въ Германіи; такъ напр. Папа Іоаннъ выписалъ отъ бишофа Фрейзингенскаго органъ, при чемъ оттуда же былъ приглашенъ въ Римъ и органистъ. Въ X-мъ вѣкѣ были уже дѣлаемы органы въ Эрфуртѣ, Мюнхенѣ, Гальберштадтѣ и Магдебургѣ; подобные же имъ по величинѣ и достоинствамъ инструменты дѣлались и въ Англіи. Во Франціи производство органовъ начало развиваться, какъ можно судить изъ разныхъ указаній, главнымъ образомъ съ XI-го и даже XII-го вѣка.

Предварительныя средства инструмента были весьма и весьма ограниченны, не отличаясь притомъ и совершенствами тона; регистръ имѣлся только одинъ. Затѣмъ мало по малу прибавлялись регистры октавы, и квинты; далѣе начали настраивать трубки и въ терцахъ, чтобъ дать играющему еще бо́льшую возможность усиленія звуковыхъ средствъ инструмента. Самый аппаратъ трубокъ былъ устроенъ въ наипростѣйшемъ видѣ и регистры понимались не такъ какъ въ наше время, а иначе: всѣ трубки принадлежащія той, или другой клавишѣ издавали тоны одновременно; понятно, что это должно было давать собою нѣкоторымъ образомъ звуковое мѣсиво, и дѣйствительно даже на слухъ современниковъ инструментъ въ томъ первоначальномъ видѣ производилъ впечатлѣніе до нѣкоторой степени удручающее. „*Scharpf geklungen und stark geschrien*“, говоритъ одинъ изъ нихъ, характеризуя звуки органа того времени. Клавіатура содержала въ себѣ 12 или 13 клавишъ, отъ *H* до *e* или *f* въ діатоническомъ порядкѣ гаммы, построенной по закону Дорійскаго тетрахорда, безъ семитонія. Клавиши были изготовляемы на подобіе клавишъ колокольной клавіатуры, т. е. почтенныхъ размѣровъ, почти въ цѣлый футъ длиною и въ три—четыре дюйма шириной. Результатомъ такого исполинскаго устройства клавіатуры было то, что играть на ней пальцами было немыслимо, игралось же обыкновенно или крѣпко-сжатымъ кулакомъ или локтемъ. Отсюда беретъ начало древне-нѣмецкое выраженіе «*orgel schlagen*» (*ударять* въ органъ, а *не играть* на органѣ). Мѣха, вдувальники воздуха были не крупны, но многочисленны; дѣлались они по просту безъ затѣй по образу кузнечныхъ мѣховъ. Понятно, что при подобномъ устройствѣ инструмента интонація его не могла быть ни чистою, ни ровною, ни доброкачественною, и что дѣйствительно органъ долженъ былъ „Scharpf klingen und stark schreien.“

Мало по малу произошли въ органномъ устройствѣ такія измѣненія: рядъ болѣе крупныхъ, слѣдовательно бассовыхъ трубокъ образовалъ изъ себя отдѣльную группу названную *Prästant* или *Principal*; отдѣлившись совершенно отъ стоявшей позади него группы трубокъ прочихъ тоновъ, называвшихся въ Германіи *Hintersatz*, Principal получилъ отдѣльную клавіатуру, такъ что стало возможно употреблять въ дѣло Principal и Hintersatz отдѣльно и независимо одинъ отъ другаго. Большой органъ построенный Николаемъ Фаберомъ для собора въ Галь-

берштадтѣ въ 1361 г. имѣлъ уже три клавіатуры: одну для Principal'a, другую дя Hintersatz'a, а третью для того и другаго вмѣстѣ. Во время обновленія и передѣлки этаго органа въ 1495-мъ году прибавлена была еще клавіатура педали. Послѣдній элементъ развитія органнаго производства — педаль — начинаетъ свое существованіе въ Германіи именно съ конца XV-го столѣтія; изобрѣтателемъ ея, судя по нѣкоторымъ указаніямъ, можно назвать Бернгардта Нѣмца, бывшаго съ 1470 года органистомъ въ Венеціи. Изобрѣтеніе педали съ точки зрѣнія многоголосной игры было конечно дѣломъ первой важности; со времени существованія ея сдѣлалось возможнымъ или, лучше сказать, легковозможнымъ, исполненіе на органѣ трехъ-голосныхъ композицій.

XV столѣтіе вообще представляетъ собой періодъ особенно быстраго развитія въ дѣлѣ производства органовъ. Города Аугсбургъ, Нюренбергъ, Бреслау, Эрфуртъ, Нördлингенъ, одинъ за другимъ выставляли отличные въ тогдашнемъ смыслѣ слова инструменты. Мануалъ сталъ простираться уже до трехъ октавъ въ хроматическомъ порядкѣ, устройство клавіатуры было дѣлаемо все удобнѣй и удобнѣй для играющаго. Сначала ширина клавишъ и глубина ихъ паденія были убавлены настолько, что пальцами одной руки стало возможнымъ воспроизведеніе одновременно крайнихъ тоновъ квинты; потомъ при послѣдующихъ усовершенствованіяхъ мануала органисту сдѣлалось неневозможнымъ брать сексту, затѣмъ септиму и наконецъ октаву. Вскорѣ послѣ того, и отчасти одновременно даже съ тѣмъ, воспослѣдовалъ мало-по-малу цѣлый рядъ усовершенствованій въ области самыхъ трубокъ органа. Трубки начали дѣлаться закрытыми, что дало возможность большаго сравнительно съ прежнимъ многообразія въ дѣлѣ конструкціи органа, а съ 1530 года появляются уже тростниковыя или деревянныя трубки, что значительно обогатило чисто-музыкальную сторону инструмента, давъ возможность получать на немъ болѣе чистые, болѣе мягкіе тоны и кромѣ того прибавивъ ему еще болѣе многообразія по части самаго колорита извлекаемыхъ изъ него звуковъ. Такъ создался мало-по-малу органъ, этотъ прелестный и огромный по его значенію для исторіи искуства инструментъ. Послѣдовавшія послѣ половины XVI вѣка усовершенствованія его уже не измѣняли самой сути дѣла, а только каждое вносило или большую художественную красоту въ міръ звуковъ органа,

благодаря все большему и большему усовершенствованію тона, или увеличеніе регистровъ; въ сущности въ основаніи инструментъ этотъ во второй половинѣ XVI вѣка можно считать уже создавшимся почти сполна, хотя, разумѣется, нельзя въ то же время отрицать того, что позднѣйшія частныя усовершенствованія въ области устройства органа съ каждымъ полстолѣтіемъ обогащали инструментъ.

Покончивъ о самомъ органѣ, перейдемъ къ исторіи развитія органной игры, исторіи такъ сказать виртуозной стороны дѣла въ существованіи этого замѣчательнаго во всѣхъ отношеніяхъ инструмента.

Первыя указанія на существованіе органистовъ дѣйствительныхъ виртуозовъ, имена которыхъ славились въ Германіи и Италіи, находимъ мы въ XIV столѣтіи. Чуть-ли не первое въ хронологическомъ порядкѣ имя, съ котораго можно такимъ образомъ начать исторію виртуозной стороны въ дѣлѣ существованія органа, есть имя флорентійца Франческо Ландино. Ландино состоялъ очень долго органистомъ въ Венеціи, гдѣ ему покровительствовалъ дожъ Лоренцо Чельзи за его замѣчательный музыкальный и въ добавокъ еще поэтическій талантъ. Ландино былъ собственно въ тогдашнемъ смыслѣ слова и при тогдашнихъ средствахъ инструмента виртуозъ выдающійся, тѣмъ болѣе, что онъ былъ слѣпъ отъ рожденія, почему былъ призванъ *il Cieco*. Время его рожденія и смерти опредѣлить съ точностью невозможно; все что въ хронологическомъ отношеніи извѣстно о немъ, это лишь то, что въ Венецію онъ былъ приглашенъ въ 1364 году. Послѣ Ландино, спустя впрочемъ довольно долго, началъ пользоваться большой извѣстностью какъ виртуозъ-органистъ и какъ знатокъ своего дѣла, вышеупомянутый Бернгардтъ Нѣмецъ, изобрѣтатель педали. Объ его искуствѣ органной игры говорили и писали очень многое, но разумѣется опять-таки сказать что-нибудь точно-опредѣленное о томъ, что такое была его игра и его органныя импровизаціи, нельзя, такъ какъ никакихъ письменныхъ опытовъ его органныхъ композицій не дошло до нашего времени. Въ одно же приблизительно время съ Бернгардтомъ былъ весьма знаменитъ органистъ Антоніо Скварчіалупи, названный современниками *Antonio degli organi*. Слава его, какъ органиста, была такъ велика, что иностранцы и всякіе музыканты со всѣхъ концовъ тогдашняго образованнаго міра съѣзжались во Флоренцію, чтобы слушать игру его въ церкви *Santa Maria del Fiore*, при которой онъ состоялъ

органистомъ; умеръ Скварчіалупии въ 1475 году во Флоренціи же, и былъ погребенъ съ большимъ почетомъ. Въ XV вѣкѣ находимъ мы и первые памятники спеціально-органной композиціи; древнѣйшіе изъ нихъ суть сочиненія Конрада Паумана, прозваннаго *Meister Conrad von Nürenberg*, славившагося также въ числѣ очень видныхъ представителей органно-виртуознаго дѣла. Пауманъ былъ уроженецъ Нюренберга и состоялъ тамъ органистомъ при церкви Св. Себальда до тѣхъ поръ, пока, уже прославившійся своей игрой и органными композиціями, не былъ позванъ въ Мюнхенъ ко двору Альберта III, гдѣ и умеръ въ 1473 году. Пауманъ былъ также слѣпъ отъ рожденія, что однако не мѣшало ему быть чрезвычайно всесторонним виртуозомъ; онъ игралъ кромѣ органа на лютнѣ, цитрѣ, скрипкѣ и флейтѣ, былъ хорошимъ контрапунктистомъ и обладалъ такой колоссальной памятью, что зналъ наизусть и разумѣется только по слуху всевозможныя церковныя мелодіи; благодаря послѣднему, онъ слѣпымъ отправлялъ должность церковнаго органиста не хуже всякаго зрячаго. Какимъ образомъ записывались композиціи Паумана, объяснить рѣшительно невозможно. Извѣстно только то, что его „Ars organisandi", сборникъ номеровъ органныхъ композицій, найденъ и изданъ Арнольдомъ и Беллерманомъ съ предпосланной къ изданію очень интересной, хотя къ сожалѣнію неполной біографіей этого въ высшей степени загадочнаго и не въ меньшей мѣрѣ даровитаго человѣка. 24 номера этого сборника суть двухъголосныя, весьма въ контрапунктномъ характерѣ обработанныя, композиціи Паумана; замѣчательны онѣ между прочимъ и тѣмъ, что на нихъ уже лежитъ чисто-инструментальный характеръ, и даже болѣе того характеръ чисто органный. Это уже не прежнія композиціи, которыя можно было пѣть и „играть на разныхъ инструментахъ"; напротивъ того: въ фигурахъ и вообще во всемъ складѣ ихъ соблюдалъ онъ тѣ условія, которыхъ требуетъ самый духъ органной композиціи. Манускриптъ изданный Арнольдомъ содержитъ въ себѣ кромѣ Паумановскихъ вещей и композиціи трехъ его современниковъ-органистовъ, людей съ которыми онъ состоялъ въ самыхъ, тѣсныхъ дружелюбныхъ отношеніяхъ, а именно: Георга Путенгейма, Вильгельма Леграна и Паумгертнера. Время, къ которому относится самъ манускриптъ, есть 1452 годъ. Почти современникомъ Паумана можно назвать еще одного замѣчательнаго органиста виртуоза Пауля Гофгеймера. Уроженецъ Раш-

тадта, онъ былъ органистомъ при дворѣ императора Максимиліана I, и кромѣ органа игралъ еще на лютнѣ. Родился Гофгеймеръ (по Фетису) въ 1449 году, а если вѣрить указаніямъ Гербера, то въ 1459 г.; умеръ же въ Зальцбургѣ въ 1537 году. Бывши отличнымъ органистомъ, онъ былъ очевидно и весьма замѣчательнымъ учителемъ, такъ что послѣ его смерти выступила на сцену органно-виртуозной дѣятельности цѣлая фаланга его учениковъ, изъ которыхъ почти каждый въ свою очередь пользовался весьма виднымъ именемъ въ музыкальномъ мірѣ. Это именно: Іоганнъ Бушнеръ въ Констанцѣ, Іоганнъ Каттеръ, Аргентіусъ уроженецъ Берна, Шафингеръ, Вольфгангъ уроженецъ Вѣны, Іоганнъ Кельнскій и др. Пѣвческія композиціи Гофгеймера были напечатаны. Сборникъ четырехъ-голосныхъ пѣсенъ съ словами одъ Горація, изданный въ Нюренбергѣ у Петрейюса (1539 г.) содержитъ въ себѣ тридцать три номера композицій Гофгеймера и одиннадцать сочиненій Зенфля; называется этотъ сборникъ „Harmoniae poeticae". Кромѣ этого сборника существуютъ еще напечатанныя композиціи Гофгеймера, а именно: въ Цвикауской библіотекѣ изданіе четырехъ-голосныхъ пѣсенъ (съ помѣткой 1548 г. изд.) и въ императорской Вѣнской библіотекѣ композиціи для лютни и контрапунктно-обработанныя вокальныя композиціи для разнаго количества голосовъ.

Съ половины XVI-го вѣка начинаютъ все чаще и чаще появляться въ печати органныя композиціи; въ 1547 г. издалъ свои „Ricercari" (въ двухъ томахъ) знаменитый тогда органистъ, Нидерландецъ Яковъ Бусъ; въ 1549 г. вышли въ свѣтъ и „Fantasie e Ricercari" Адр. Виллаэрта и Кипріяна де-Роре. Подъ именемъ *Ricercari* позднѣе подразумѣвался родъ *fugato*, а въ то время, о которомъ идетъ рѣчь, этимъ именемъ обозначались фантазіи-прелюдіи, свободныя, или состоящія изъ темы съ имитаціями, а иногда и изъ чего-то въ-родѣ канона. Вообще прежнія *Ricercari*, такія какъ Виллаэртовскія, едвали могли имѣть опредѣленную форму, также какъ и едвали могутъ считаться чисто-органными композиціями; надъ ними и надъ имъ подобными частенько-таки попадаются надписи въ родѣ слѣдующей: *de cantare et sonare d'organo et altri stromenti;* а это уже ясно указываетъ на то, до какой степени обще-музыкальный характеръ носили на себѣ эти композиціи.

XVI вѣкъ есть время уже богатое органистами, и потому нѣтъ на-

добности пересчитывать имена всѣхъ виртуозовъ, пользовавшихся тогда извѣстностью въ Германіи и Италіи, а можно ограничиться только самыми видными изъ нихъ. Клаудіо Меруло, знаменитый органистъ Венеціи—города, въ которомъ особенно процвѣтало искуство органной игры во времена Жіузеппе Гуамии, Перабоско и обоихъ Габріэлей; въ Римѣ—Жироламо Фрескобальди, уроженецъ Феррары (въ 1591 году), Музыкальное образованіе свое получилъ онъ во Флоренціи, выставившей въ то время не одного знаменитаго органиста. По всему судя, прославился Фрескобальди еще бывши очень молодымъ человѣкомъ, потому что уже въ 1615 году занималъ онъ почетную должность органиста въ церкви Св. Петра въ Римѣ. Насколько знаменитъ онъ былъ какъ виртуозъ, можно судить потому, что когда онъ путешествовалъ по Италіи, знатоки и любители органной игры ѣздили за нимъ изъ города въ городъ, а когда онъ игралъ въ первый разъ въ церкви Св. Петра, то туда собрались многія тысячи слушателей. Ученики стекались къ Фрескобальди со всѣхъ сторонъ, и нѣкоторые изъ нихъ въ свою очередь сдѣлались виртуозами первой величины. Послѣ Фрескобальди, въ Римѣ же славился какъ органистъ Бернардо Пасквини. Какъ на одного изъ замѣчательнѣйшихъ органистовъ своего времени, и въ особенности учителей органной игры, можно указать на Амстердамскаго органиста Іоганна Петра Свеллинга, которому Италія и Германія обязаны многими своими лучшими виртуозами, бывшими прежде его учениками, какъ напр., Шейдеманъ изъ Гамбурга, Шильдъ изъ Ганновера и одинъ изъ величайшихъ органистовъ своего времени Самуэль Шейдъ, уроженецъ Галле. Самъ Свеллингъ родился въ Девентерѣ въ 1540 году, и умеръ въ 1622 г.; музыкѣ и органной игрѣ онъ учился съ 1557 года у Джіузеппе Царлино въ Венеціи.

Послѣ органа самую видную роль въ области инструментальной музыки играли инструменты семьи клавіатурныхъ струнныхъ. Прототипомъ ихъ былъ *клавихордъ*, про который Преторіусъ говоритъ, что это былъ фундаментъ, основаніе всѣхъ клавіатурныхъ инструментовъ какъ *кловицимбалъ, шпинетъ* и *виргиналъ*. Всѣ эти названные инструменты въ основаніи своемъ дѣйствительно были тождественны и отличались главнымъ образомъ только по конструкціи; самое вѣрное дѣлитъ ихъ на два вида: прототипомъ перваго служитъ клавихордъ, прототипомъ втораго виргиналъ. Разница между клавихордомъ и

виргиналомъ состояла въ томъ, что въ клавихордѣ ударъ по струнамъ производился посредствомъ металлическаго штифтика-молоточка, прикрѣпленнаго къ задней части клавиша, а въ виргиналѣ (къ этому виду относятся клавицимбалы и шпинетъ) струны не ударялись, а правильнѣе говоря защипывались язычкомъ, сдѣланнымъ изъ ствола пера. Клавицимбалы отличались отъ виргинала формой: виргиналъ имѣлъ четырехъугольную форму, а клавицимбалы—форму удлиненнаго трехъугольника. Шпинетъ отъ виргинала отличался только размѣромъ звуковаго ящика, а въ сущности былъ повтореніемъ послѣдняго. У нѣкоторыхъ писателей шпинетъ называется симфонеей, другіе же этимъ именемъ называютъ клавицимбалы. Общее названіе семьи виргинальныхъ инструментовъ было *instrumenta pennata* по случаю того, что звукъ воспроизводился въ нихъ посредствомъ защипыванья струны перомъ.

Изобрѣтатель клавихорда неизвѣстенъ. Существующее мнѣніе будто инструментъ этотъ изобрѣлъ Гвидо Аретинскій ложно въ основаніи: ранѣе XIV-го вѣка не появлялось клавіатурныхъ струнныхъ инструментовъ, доказательствомъ чему служитъ то, что напр. ни разу Іоаннъ де-Мурисъ не упоминаетъ о чемъ либо похожемъ на клавихордъ, чего не могло бы случиться съ такимъ передовымъ музыкантомъ, еслибъ уже отъ временъ Гвидо остался изобрѣтеннымъ клавіатурный струнный инструментъ. Первообразами, наведшими на мысль объ устройствѣ инструмента клавихорднаго, или виргинальнаго типа послужили вѣроятно монохордъ и псалтырь, причемъ отъ перваго произошолъ клавихордъ а отъ второй—инструменты pennati. Объ томъ, чѣмъ былъ монохордъ еще въ Греціи было разъяснено выше ([1]); во времена Гвидо Аретинскаго монохордъ имѣлъ четыре струны, на которыхъ получались четыре автентическіе церковные тона съ ихъ плагальными. Преторіусъ по крайней мѣрѣ утверждаетъ положительно, что именно такимъ образомъ, т. е. отъ монохорда, произошелъ клавихордъ. Въ пользу этого мнѣнія говоритъ очень много слѣдующее явленіе: древній клавихордъ, подобно монокорду, не имѣлъ для всякаго тона отдѣльной струны, а напротивъ того нѣсколько тоновъ получались на одной и той же струнѣ, такъ какъ каждый штифтикъ (молоточекъ)

([1]) Примѣч. см. Греческ. муз.

ударялъ не во всю струну, а въ извѣстную часть ея, которую онъ же отдѣлялъ своимъ поднятіемъ; виргиналъ же подобно псалтыри имѣлъ для каждаго тона отдѣльную струну, да и по внѣшнему виду своему псалтырь отличалась отъ виргинала главнымъ образомъ только отсутствіемъ клавишъ; форма же самаго ящика корпуса, а равно и способъ задѣванія струнъ были одни и тѣ же. Слѣдовательно то, какъ Преторіусъ производитъ клавихордъ и виргиналъ отъ старыхъ монохорда и псалтыри, имѣетъ въ себѣ очень много логическаго и еще болѣе того вѣроятнаго.

Клавихордъ, по самому способу какимъ ударялись въ немъ струны, былъ инструментъ съ очень мягкимъ и пріятнымъ тономъ. Матессонъ напр. говоритъ: ,,если хочешь слышать нѣчто деликатное въ манерахъ игры, то слушай игру не на виргиналѣ и клавицинбалахъ, а на волшебномъ клавихордѣ''; тогда какъ виргиналъ, соотвѣтствуя своимъ устройствомъ устройству псалтыри, долженъ былъ имѣть тонъ сильный, но и нѣсколько рѣзкій. Единственное и несомнѣнное преимущество виргинала предъ клавихордомъ было въ началѣ существованія обоихъ инструментовъ то, что у виргинала каждый тонъ и каждая клавиша имѣли свою отдѣльную струну, почему можно было воспроизводить въ одно время всякіе тоны по желанію; тогда какъ на клавихордѣ на одной струнѣ воспроизводилось поднятіемъ разныхъ молоточковъ нѣсколько разныхъ тоновъ, и ужъ эти-то тоны конечно не могли быть воспроизводимы одновременно. Свободный клавихордъ, съ отдѣльными струнами для всѣхъ тоновъ, былъ изобрѣтенъ значительно позднѣе того времени, о которомъ идетъ рѣчь; первый экземпляръ такого инструмента работы *Даніэля Фабера* появился въ свѣтъ въ 1725 году.

Въ началѣ своего существованія клавихордъ имѣлъ 20 клавишъ, значитъ 20 тоновъ; клавиши эти и тоны были сдѣланы въ діатоническомъ порядкѣ съ двумя только черными косточками *B* и *b*; такъ что въ протяженіи октавы имѣлось три полутона: отъ *a* къ *b*, отъ *h* къ *c* и *e* къ *f*, словомъ также, какъ оно было въ устройствѣ древнѣйшихъ органовъ. Потомъ стали дѣлать клавиши въ хроматическомъ порядкѣ со всѣми необходимыми при этомъ семитоніями (полутонами). Такъ разсказываетъ и Петоріусъ въ своей ,,*Sintagma music.*'' объ устройствѣ клавихорда. Аппликатура клавихорда, какъ и другихъ

клавіатурныхъ инструментовъ, до новѣйшаго сравнительно времени была изумительно-неудобная. Аммербахъ въ своей „*Orgel oder Instrument tabulatur*" даетъ указаніе на то, какъ надо играть гамму *F—dur*.

Правая рука:	12121212123	и назадъ	212121	и т. д.
Лѣвая рука:	32103210321		212123	

Понимать эти цифры надо такъ: 0=означаетъ первый (большой) палецъ, 1= указательный палецъ, 2=третій палецъ, 3=четвертый, 4=мизиницъ, который впрочемъ въ данной гаммѣ въ дѣло не употреблялся. Чрезъ столѣтіе послѣ того аппликатура оказывается не менѣе безосновательно неудобной; у Даніэеля Шпейера и Маттесона, который славился какъ клавирвиртуозъ, мы находимъ *doigtée* *C*-дурной гаммы въ слѣдующемъ видѣ.

лѣвая рука:	3212121212	и назадъ	2323232323
правая рука:	34343434		5432323232

Цифры эти надо понимать уже въ нашемъ порядкѣ, т. е. 1= большой палецъ. Очень многіе изъ виртуозовъ, обходя такіе неудобные законы аппликатуры, открывали свои собственные, такъ что всякій играющій старался найдти *doigtée*, подходящее болѣе къ его вкусу. Но изъ этихъ *doigtée* оказывалось также достаточное количество совершенно неудобныхъ. Преторіусъ по этому поводу говоритъ такъ (¹) „все равно,—какую аппликатуру принимаетъ играющій за основаніе, Можно двигать клавиши пальцами какими угодно; можно пожалуй играть хоть носомъ, лишь бы только выходило въ результатѣ чисто и хорошо". Большой палецъ, также какъ и вообще истинную фортепьянную аппликатуру, начали употреблять въ дѣло только со времени Себастьяна Баха. По крайней мѣрѣ Эммануилъ Бахъ такъ говоритъ объ этомъ: „наши предшественники почти не употребляли въ дѣло большаго пальца; мой отецъ разсказывалъ мнѣ, что слышалъ великихъ органистовъ въ своей молодости, и что ни одинъ изъ нихъ большимъ пальцемъ не игралъ". Въ 1716 году Куперенъ въ своей

(¹) Примѣч. Sintagma. II 44.

книгѣ „*L'art de toucher le Clavecin*" насчетъ аппликатуры говоритъ нѣчто схожее съ тѣмъ, что высказываетъ и Эммануилъ Бахъ, такъ что самое вѣрное будетъ предположить, что истинно правильное построеніе законовъ аппликатуры можно считать главнымъ образомъ результатомъ именно трудовъ Себастьяна Баха (¹). Съ его времени начинаетъ уже существовать въ видѣ положительнаго закона правильное употребленіе пальцевъ вообще и большаго пальца въ особенности при игрѣ на клавіатурныхъ инструментахъ.

Большинство остальныхъ музыкальныхъ инструментовъ, о которыхъ теперь прійдется вести рѣчь, существовали уже въ XV-мъ вѣкѣ и даже ранѣе того. Многіе изъ нихъ, конечно въ болѣе совершенномъ противъ прежняго видѣ, сохранились до нашего времени; иные-же исчезли мало-по-малу изъ употребленія и о нихъ лишь сохранились указанія, касающіяся ихъ вида, устройства и способа употребленія. Само по себѣ разумѣется, что было бы невозможно представить здѣсь подробный очеркъ развитія каждаго изъ этихъ инструментовъ въ отдѣльности, какъ это сдѣлано по отношеніи къ органу и фортепьяно, но тѣмъ не менѣе по имѣющимся, заслуживающимъ полнаго довѣрія даннымъ, можно возстановить ясную картину того, что такое представляли собою музыкальные инструменты XVI и XVII-го вѣковъ, называемые общимъ именемъ оркестровыхъ.

Собственно міръ инструментовъ того времени былъ болѣе теперешняго богатъ элементами оркестровыхъ типовъ, уже не говоря о томъ, что семействъ и родовъ инструментовъ тогда было болѣе теперешняго и что эти семейства дѣлились на большее чѣмъ теперь количество видовъ; виды эти были настолько различны по величинѣ и, строю, что какая нибудь отдѣльная семья инструментовъ, ну хоть скажемъ семья фаготовъ, представляла уже собою довольно большую группу. Въ основаніи дѣла лежало такое правило: виды инструментовъ одной и той же семьи, отличаясь въ своихъ регистрахъ одинъ отъ другаго параллельно четыремъ голосамъ хора (бассъ, теноръ, альтъ и сопрано), давали собою рядъ инструментовъ, нижніе тоны которыхъ (а иногда и верхніе крайніе тоны) шли въ систематическомъ порядкѣ

(¹) Примѣч. Куперенъ въ своемъ *L'art de toucher le clavecin*" (1716 г.) учитъ также употребленію большаго пальца; но во всякомъ случаѣ его аппликатура не представляетъ еще той законченности какъ Баховская и вообще установившаяся послѣ Баха. *А. Р.*

по квинтамъ; слѣдовательно выходило, что теноровый видъ инструмента имѣлъ свой регистръ квинтой выше бассоваго, альтовый—квинтой выше тенороваго, сопранный—квинтой выше альтоваго. Такого рода семьи инструментовъ назывались аккордомъ; говорили: аккордъ фаготовъ, аккордъ тромбоновъ и т. д. Въ сущности подобное положеніе дѣла, это обиліе видовъ объясняется конечно прежде всего сравнительнымъ несовершенствомъ самихъ инструментовъ; къ чему бы напр. въ наше время стали существовать многіе изъ такихъ аккордовъ, когда отдѣльные виды инструментовъ являютъ собою такъ много совершенствъ по части богатства ихъ звуковаго матеріала и матеріала еще въ добавокъ хроматически подробнаго? Къ чему имѣли бы мы напр. цѣлый аккордъ фаготовъ, когда нашъ фаготъ обнимаетъ собою огромный діапозонъ тоновъ, исключающій необходимость дробить этотъ діапозонъ между нѣсколькими инструментами. Но въ нѣкоторыхъ случаяхъ и въ наше время сохранились аккорды инструментовъ; тамъ гдѣ никакое совершенство инструмента не исключаетъ необходимости дѣлить общій діапозонъ тоновъ между различными видами одной и же семьи, и мы имѣемъ аккорды инструментовъ, расположенныхъ правда не въ такомъ систематически-квинтовомъ порядкѣ, какъ это было прежде. Мы имѣемъ напр. аккордъ тромбоновъ: бассовый, теноровый и альтовый; мы имѣемъ наконецъ дѣйствительно полный аккордъ смычковыхъ инструментовъ отъ скрипки до контрабасса включительно.

Смычковые инструменты того времени, о которомъ идетъ рѣчь, представляли собою весьма обширный родъ, въ которомъ надо отличать двѣ семьи, отличавшіяся своимъ видомъ и устройствомъ; это: viola da gamba и viola da braccio; каждая изъ этихъ семей состояла изъ нѣсколькихъ видовъ инструмента.

1) *Viola da gamba* (въ переводѣ: ножная скрипка, иначе говоря—нашъ віолончель) имѣлась въ шести видахъ: три для басса, одинъ для тенора, одинъ для альта и одинъ для дисканта; всѣ эти виды имѣли на грифахъ то, что мы понимаемъ подъ выраженіемъ ,,перевязь на грифѣ" (напр. у гитары). Крупнѣйшій видъ viola da gamba, замѣнявшій нашъ контрабассъ, имѣлъ своей нижней струной contra *E*, иногда даже contra *D*, а дискантовый видъ, такъ называвшаяся у Итальянцевъ ,,*Cant Viol da gamba*", верхней струной имѣлъ $\bar{a}$. Употребительнѣйшимъ видомъ изъ всѣхъ шести былъ тотъ, отъ котораго

прототипъ нашъ віолончель, а именно „*Tenor-viola da gamba*"; инструментъ этотъ имѣлъ пять, шесть и даже семь струнъ: *A*, *D*, *G*, *c*, *e*, *a*, $\bar{d}$; послѣднею прибавленною ему струной была именно нижняя струна *A*. Теноровая viola da gamba начала свое существованіе въ томъ видѣ, который представленъ здѣсь, т. е. въ видѣ семиструннаго инструмента, съ половины XVII-го вѣка, когда извѣстный въ то время Парижскій віолончеллистъ, Маренъ-Марэ, (1656—1718 г.) прибавилъ къ шести имѣвшимся струнамъ указанную выше седьмую. Инструментъ этотъ благодаря своему мягкому, достаточно-звучному, благородному по характеру тону, удержался до позднѣйшаго времени, при чемъ свой семиструнный видъ сохранилъ онъ до половины XVIII-го вѣка; дальнѣйшія усовершенствованія, мало по малу обратившіе его въ нашъ віолончель, касались уже обогащенія средствъ инструмента въ связи съ убавленіемъ количества струнъ, т. е. были обратно-противуположными тому, къ чему стремились прежніе виртуозы.

2) *Viola da braccio* (въ переводѣ: ручная скрипка) имѣлась предварительно въ семи видахъ разныхъ величинъ, а именно: а) три вида віолъ въ собственномъ смыслѣ этого слова: большая квинтъ-бассъ віола, бассъ-віола и теноръ-віола (у французовъ въ числѣ „les 24 violons" Людовика XIV-го они назывались: *Quint*, *Taille*, *Haut-contre*), при чемъ теноръ-віола и была именно инструментомъ соотвѣтствующимъ нашему альту; б) четыре вида віолинъ (скрипокъ), изъ которыхъ крупнѣйшій видъ (*Discant-viol*, *Rebecchino*, *Violino*) и есть собственно наша скрипка; двѣ верхнія віолины (*pochetto*) имѣли только по три струны: одна—$\bar{a}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{h}}$, а другая—$\bar{g}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{a}}$. Сокращенно обѣ семьи смычковыхъ инструментовъ назывались: всѣ виды da gamba—*Віолой*, а всѣ виды da braccio—*Віолиной*.

Отдѣльно отъ этихъ віолъ и віолинъ стояла *Viola d'amore*, волшебный, серебристый тонъ которой имѣлъ въ себѣ нѣчто чарующее. Струнъ на Viola d'amore навязывалось пять, шесть и даже семь, при чемъ параллельно этимъ верхнимъ струнамъ, по которымъ игралось смычкомъ, имѣлось столько-же нижнихъ, металлическихъ, которыя своей одновременной съ верхними струнами нѣжной вибраціей во время игры, окрашивали тонъ, издаваемый верхними струнами, чрезвычайно своеобразнымъ оттѣнкомъ нѣжной чувственности. Честь изоб-

рѣтенія этихъ металлическихъ, параллельныхъ струнъ, принадлежитъ Англичанамъ; по крайней мѣрѣ такое указаніе даетъ Преторіусъ относительно этого (¹). Viola d'amore держалась очень долго, и какъ камерный, и какъ оркестровый инструментъ; впрочемъ въ послѣднемъ случаѣ роль инструмента начиналась именно въ такіе моменты, когда роль оркестра почти кончалась, такъ что по существу это былъ инструментъ камерный. Еще во времена Мейербеера Viola d'amore употреблялась въ дѣло; такъ напр. именно ей поручено безподобное сопровожденіе разсказа Рауля въ первомъ актѣ „Гугенотъ". Но затѣмъ инструментъ исчезъ изъ употребленія, о чемъ можно искренно сожалѣть, такъ какъ по характеру своего нѣжнаго и въ тоже время чувственнаго тона Viola d'amore рѣшительно не можетъ быть замѣнена никакимъ другимъ инструментомъ. Въ наше время партіи ея, напр. въ „Гугенотахъ", поручаются въ большинствѣ случаевъ альту (Віолѣ), разумѣется если не имѣется подъ руками артиста мало того умѣющаго играть на Viola d'amore, но еще и имѣющаго этотъ инструментъ, сдѣлавшійся въ наше время рѣдкостью. Что представляется чрезвычайно страннымъ, это—быстрое исчезновеніе изъ музыкальной практики этого инструмента и исчезновеніе до того полное, что въ наше время, строго говоря, утратилось даже знаніе того, какъ въ дѣйствительности строился этотъ инструментъ, какъ игралось на немъ и какъ писались для него ноты. Люди играющіе теперь на Viola d'ämore, и представляющіе собою рѣдчайшій типъ скрипачей и альтистовъ, въ сущности играютъ на этомъ инструментѣ не на основаніи какихъ либо установившихся отъ прежняго времени принциповъ, а каждый самолично добираясь до того, какимъ способомъ надо строить, и какъ надо играть. Пишущій эти строки имѣлъ возможность убѣдиться въ томъ, что прежній способъ писанія для Viola d'amore совершенно утраченъ въ наше время, найдя случайно въ одномъ изъ старѣйшихъ по своему возрасту музыкальныхъ магазиновъ Лейпцига тетрадь нотъ для Viola d'amore (нѣсколько небольшихъ камерныхъ вещей) изданную въ стародавнее сравнительно время; тамъ композиціи для Viola d'amore изложены были на двухъ системахъ, какъ это пишется для фортепьяно; между тѣмъ два віолиста, хорошо по видимому знакомые съ инструментомъ, и изъ которыхъ одинъ

(¹) Примѣч. Sintagma. II, 47.

прекрасно игралъ на Viola d'amore и былъ вообще серьезно развитымъ и образованнымъ музыкантомъ, когда имъ была показана найденная тетрадь нотъ, выразили недоумѣніе по вопросу о способѣ нотированія и связаннаго съ такимъ нотированіемъ способѣ настроиванья инструмента. Случай этотъ былъ въ концѣ шестидесятыхъ годовъ настоящаго столѣтія, а между тѣмъ за очень сравнительно немного лѣтъ до того, ну скажемъ хоть за нѣсколько десятковъ лѣтъ передъ тѣмъ, для Viola d'amore писались еще композиціи.

Къ многочисленнымъ видамъ віолинъ прибавилась въ началѣ XVIII-го вѣка *Viola de Spola* и появившаяся со времени Баха (которому приписывается даже и изобрѣтеніе инструмента) *Viola pomposa*. Къ семьѣ же Viola da gamba слѣдуетъ прибавить еще *Viola bastarda*, строившуюся на подобіе теноръ-віолы, но отличавшуюся отъ нея нѣсколько увеличеннымъ противъ нея корпусомъ. Viola bastarda по времени своего существованія современна остальнымъ видамъ Viola da gamba, судя потому, что Преторіусъ даетъ о ней указанія наравнѣ съ прочими віолами; употреблялась Viola bastarda по его же указанію для многоголосной игры. Для многоголосной же игры служила и *Lira da gamba*, представлявшая собой нѣкоторое подобіе бассовой Viola da gamba, большой бассовый инструментъ съ двѣнадцатью и даже иногда четырнадцатью струнами надъ гриффомъ и двумя добавочными струнами, навязанными возлѣ, и могшими быть въ употребленіи только въ натуральномъ видѣ. Уменьшенный видъ этого инструмента былъ *Lira da braccio*, по величинѣ подходившая къ теноръ-віолѣ и имѣвшая пять струнъ и также двѣ добавочныхъ. *Lira barberina*, изобрѣтенная Джіованни Батиста Дони въ XVII вѣкѣ, инструментъ бассовый, смычковой и довольно многострунный. *Viola di Bordone (Bariton Viola)*, инструментъ еще очень любимый во времена Гайдна, имѣла пять, шесть, иногда семь струнъ надъ гриффомъ и до двадцати четырехъ металлическихъ добавочныхъ струнъ; по первымъ игралось смычкомъ, послѣднія же употреблялись только въ видѣ pizzicato большимъ пальцемъ лѣвой руки. Такимъ образомъ міръ смычковыхъ инструментовъ XVI, XVII и XVIII вѣковъ былъ далеко многообразнѣе теперешняго; всѣхъ родовъ и видовъ віолъ и скрипокъ было до двадцати.

Скрипичное мастерство, самое дѣло исполненія смычковыхъ инструментовъ, въ XVI вѣкѣ, въ особенности къ концу его, стояло уже

въ очень блестящемъ положеніи. Съ 1592—1619 г. славился въ Кремонѣ Антоніо Амати какъ замѣчательный скрипичный мастеръ. Другія выдающіяся имена скрипичныхъ мастеровъ принадлежатъ ко второй половинѣ XVII вѣка и къ первой половинѣ XVIII вѣка. Николо Амати 1662—1692 г., Андреа Гуарнерій во второй половинѣ XVII вѣка и Джіузеппе Гуарнерій (1690—1707 г. есть время исключительной его славы); оба послѣдніе жили также въ Кремонѣ. Въ Мантуѣ жилъ Пьетро Гуарнерій. Ученикъ Андреа Гуарнерія, Пьетро Страдиваріусъ, клеймо котораго на скрипкахъ дѣлаетъ теперь инструменты эти драгоцѣнностью, родился въ 1644 г. и исключительно славился въ послѣдній періодъ своей жизни, а именно отъ 1700 года до 1725; эти-то именно послѣдніе годы исключительно и доказываютъ несомнѣнныя достоинства инструментовъ его клейма, такъ какъ въ это время онъ считался въ Италіи, богатой скрипичнымъ производствомъ, чуть не богомъ скрипичнаго мастерства. Кромѣ всѣхъ этихъ великихъ именъ скрипичныхъ мастеровъ не лишнимъ будетъ упомянуть о тирольцѣ Яковѣ Штайнерѣ, славившемся въ періодъ времени 1650—1672 г., и инструменты котораго считались также первыми въ своемъ родѣ по достоинствамъ.

Между струнными инструментами той семьи, въ которой тонъ воспроизводился посредствомъ защипыванья струнъ, одно изъ самыхъ видныхъ мѣстъ занимала, получившая уже значительно раньше XVI вѣка полное право гражданственности и сохранившая свое значеніе почти до прошлаго столѣтія, *Лютня*. Сначала лютня имѣла четыре струны и пять, а затѣмъ стала имѣть шесть струнъ, изъ которыхъ каждая, въ особенности у нѣмецкихъ лютнистовъ, носила свое названіе, а именно: *Grossprummer*, *Mittelprummer*, *Kleinprummer*, *Grossangsait*, *Kleinsangsait* и *Quintsait*. Потомъ число струнъ мало-помалу увеличилось до тринадцати и четырнадцати; затѣмъ къ этому еще прибавились навязанныя отдѣльно, какъ прибавочныя, десять струнъ, которыя уже слѣдовательно не могли быть сокращаемы пальцами какъ грифныя струны, и потому настроивались всякій разъ въ той гаммѣ, какая требовалась при исполненіи извѣстной композиціи. Къ 1606 году имѣлось семь родовъ лютенъ: *большая Octavbass*, *Bass*, *Tenor*, *Chorist-Alt*, *Discant*, *малый Discant* и *малая Octava*. *Alt-лютня* или, какъ называли ее у Нѣмцевъ, *Rechtchorist-Alt*, была

самою употребительною; большіе же виды, названные сначала, употреблялись исключительно для генералбассной игры. Къ семейству же лютенъ слѣдуетъ причислить и *торбу*, особенно бывшую употребительной въ Италіи. Создался этотъ инструментъ, судя по его устройству, изъ видоизмѣненія лютни; можно даже приблизительно опредѣлить и время его происхожденія. Во времена Галилеи жилъ въ Италіи виртуозъ на лютнѣ Антоніо Нальди; ему-то обязанъ самый крупный видъ торбы и первообразъ этого инструмента, *Романская торба* или *Китаррона*, своимъ просхожденіемъ. Инструментъ этотъ величиной былъ футовъ въ шесть (даже больше того въ романской торбѣ). Въ немъ имѣлись два сѣдалища колковъ, имѣвшихъ два разныхъ назначенія: одни колки, расположенные близь конца длинной шейки инструмента, регулировали струны, проходящіе надъ грифомъ, интервалы котораго обозначались дѣленіями, другіе же нобочные колки, расположенные на верхнемъ концѣ инструмента служили для струнъ протянутыхъ съ боку грифа. Первыхъ струнъ было шесть на *романской торбѣ* и восемь — на *падуанской* (менѣе длинный и болѣе широкій видъ инструмента); вторыхъ же какъ на томъ, такъ и на другомъ инструментѣ имѣлось восемь. Понятно, что при такой величинѣ, при такой крупности размѣровъ грифа, торба не годилась для исполненія бѣглыхъ, колоратурныхъ вещей; но для гармонической игры, для игры такъ-называемой генералбассной, романская торба была инструментомъ настолько подходящимъ къ дѣлу, что она даже во второй половинѣ прошлаго вѣка не исчезла изъ употребленія, какъ нѣчто могущее собой въ мірѣ гармонической игры дать очень многое. Любима была торба-лютня настолько, что даже дѣлаемы были опыты, нельзя ли клавіатурнымъ инструментамъ придать характеръ тона лютни-любимицы. Для этого пробовали снабдить шпинетъ или виргиналъ жильными струнами, оставляя устройство молоточковъ-воспроизводителей тона въ видѣ очиненныхъ остро перьевъ. Такъ по крайней мѣрѣ былъ сдѣланъ изобрѣтенный Бахомъ *Lautenclavier* (фортепьяно-лютня) и схожій съ нимъ, выдуманный и сдѣланный въ Гамбургѣ мастеромъ Фишеромъ, *Theorbenflügel*.

Еще богаче и разнообразнѣе, чѣмъ семья инструментовъ струнныхъ,

была семья духовыхъ инструментовъ. Замѣчательнѣйшіе между ними были слѣдующіе:

Два вида маленькихъ органовъ: *регалъ* и *позитивъ*. *Регалъ* собственно былъ буквальный органъ, уменьшенный въ своихъ размѣрахъ. Трубки его отличались отъ органныхъ трубокъ главнымъ образомъ тѣмъ, что онѣ далеко не были такъ длинны какъ послѣднія. Вслѣдствіе этаго инструментъ, занимавшій мало мѣста и возможный для переноски изъ одного помѣщенія въ другое, представлялъ собою много удобствъ для различныхъ случаевъ необходимости имѣть органъ, въ которыхъ онъ замѣнялъ его очень удачно. Понятно, что тонъ его, какъ тонъ нашей крупной фисгармоники, не былъ далеко такъ благороденъ и свѣтелъ, какъ тонъ органа, но при всемъ томъ органныя свойства инструмента, возможность имѣть на немъ продолжительные по желанію тоны, дѣлали его весьма полезнымъ и удобнымъ. *Позитивы (organi piccioli, organi di legno)* были также очень употребительны. Инструментъ этотъ былъ еще меньше по конструкціи чѣмъ *Регалъ*: воздухъ добывался на немъ самимъ играющимъ посредствомъ двойныхъ вдувальниковъ-мѣховъ, на подобіе нашей фисгармоники. Величина позитива была такова, что переноска его съ мѣста на мѣсто не представляла никакихъ неудобствъ; такъ что онъ, какъ органъ легко переносимый, даже назывался „organo portativo" или просто, сокращенно „портативъ".

Въ продолженіи нѣсколькихъ столѣтій былъ очень любимымъ инструментомъ въ западной Европѣ *рожокъ (cornetto)*; его простой по устройству корпусъ, имѣвшій семь тоновыхъ отверстій, дѣлался изъ дерева и былъ или прямой, или изогнутый съ однимъ колѣномъ, отчего и получилось два рода рожка: *прямой рожокъ* и *горбатый рожокъ*. Игра на этомъ инструментѣ была не легка; звукъ воспроизводился посредствомъ мундштука, сдѣланнаго на подобіе трубнаго, только нѣсколько уже его и изъ дерева. Самый естественный діапозонъ рожка простирался на двѣ октавы, отъ a или g до $\overline{\overline{a}}$; тонъ инструмента былъ чистъ, но нѣсколько рѣзокъ и жестокъ, въ особенности у прямаго рожка. Разные виды, подраздѣленія рожка были слѣдующіе: *cornettino*, по своему строю квинтой выше обыкновеннаго и нѣсколько меньшій его по величинѣ; *cornon* или *cornetto torto* — большій по величинѣ чѣмъ обыкновенный *cornetto*, и отличавшійся тономъ почти до непріятности жесткимъ; *corneto muto*, съ мягкимъ и нѣжнымъ то-

немъ, инструментъ пользовавшійся большими симпатіями за свою пѣвучесть. Рожокъ какъ инструментъ оркестровый держался очень долго; только съ XVIII-то столѣтія начала утрачиваться его популярость, но и при этомъ все-таки нельзя сказать, чтобъ онъ тогда исчезъ изъ употребленія въ оркестрѣ.

Очень обширную семью представляли собой фаготные и гобойные инструменты. Отличались тогдашніе типы этой семьи отъ нашихъ современныхъ фаготовъ и гобоевъ тѣмъ, что звукъ воспроизводился въ нихъ не посредствомъ мундштука, какъ это есть теперь, а посредствомъ особеннаго капсюля или, лучше сказать, какъ бы расширенія, сумки, въ которую воздухъ вдувался какъ въ резервуаръ и изъ которой онъ уже направлялся въ звуковой аппаратъ инструмента. Такой чистой, тонкой сравнительно интонаціи, какъ нашъ гобой, инструментъ поэтому имѣть не могъ; звуки его напоминали собой какъ бы кряканье гуся, за что инструментъ даже и получилъ свое названіе, бывшее сначала насмѣшкой, а впослѣдствіи обратившееся въ общее имя всѣхъ типовъ этой семьи—*gingrina* (отъ *gingrire*—квакать, крякать). Древнѣйшій родъ этаго фагота былъ *поммеръ*, *бомбицесъ* (съ воздуховымъ же резервуаромъ-капсюлемъ), инструментъ очень богатый по видамъ, регистръ которыхъ взятый вмѣстѣ обнималъ собой пять съ половиной октавъ (отъ нижняго *F большаго-бассоваго* или *доппель-квинтнаго поммера* до высокаго *h дискантоваго поммера*).

Корпусъ ствола былъ устройства весьма несложнаго и имѣлъ въ себѣ шесть звуковыхъ отверстій и нѣсколько клапановъ. Когда звуковой капсюль впослѣдствіи мало-по-малу облагородился и усовершенствовался въ своемъ устройствѣ, тогда семья гобоевъ отдѣлилась отъ семьи поммеровъ, и въ 1539 году бассовой поммеръ названъ былъ феррарскимъ каноникомъ Афраніо (усовершенствовавшимъ этотъ инструментъ) *фаготомъ*; гобой же пошелъ отдѣльно въ своемъ развитіи, и въ 1700 году имѣлся уже самъ по себѣ въ довольно многихъ отличныхъ одинъ отъ другаго видахъ: *oboe bassa (grand hobois)*, самый крупный изъ нихъ; *oboe caccia*, получившій, будучи усовершенствованнымъ, названіе *англійскаго рожка; oboe piccola*, изъ котораго произошелъ нашъ теперешній гобой; *oboe d'amore*, *oboe longa* (извѣстный уже въ 1680 году), по величинѣ равный почти бассовому,

по регистру же лежавшій всего терціей ниже оboe piccolo; послѣдній видъ инструмента отличался особенно пріятнымъ тономъ.

Усовершенствованный Афраніемъ фаготъ имѣлъ уже двойной ствольчатый корпусъ, восемь отверстій и два клапана; тонъ имѣлъ онъ пріятный, мягкій, судя потому, что его называли *Dolciano*, *Dolzian*. Нашему фаготу соотвѣтствовалъ *Chorist-fagott* или *Doppel-Korthol*; кромѣ этого вида инструмента имѣлись еще нѣсколько другихъ, а именно: *Quart-Fagott*, *Fagotto-piccolo*, съ нижнимъ тономъ *G*, что было квартой ниже Chorist-фагота; *Quint-Fagott*, квинтой ниже по регистру, чѣмъ предъидущій слѣдовательно девятью тонами ниже Chorist-фагота; *Contra-Fagott*, (съ *contra-C*), изобрѣтенный Шрейберомъ въ 1600 году,—инструментъ весьма замѣчательный по глубинѣ своего регистра. Къ семьѣ фаготовъ-же принадлежали и такъ-называемыя *Rankett*'ы или *Rackett*'ы — инструменты съ корпусомъ не длиннѣе одиннадцати дюймовъ. Гамма тоновъ ракетты была не непрерывная, такъ какъ нѣкоторые тоны или воспроизводились на этомъ инструментѣ съ трудомъ, или вовсе не воспроизводились; сила тона, инструмента была не велика; въ соединеніи съ Viola da Gamba, или другимъ струннымъ инструментомъ и вдобавокъ въ рукахъ хорошаго виртуоза однако звучала ракетта очень пріятно. Усовершенствованъ этотъ инструментъ и сдѣланъ въ новомъ видѣ подъ именемъ *Stock-Fagott'а* былъ Дензеромъ въ Нюренбергѣ; имъ же былъ усовершенствованъ *Гобой* и изобрѣтенъ *Кларнетъ*. Подобная ракеттамъ семья инструментовъ была семья *Краморнъ* или *Корнамутъ*, имѣвшихся въ пяти видахъ и обнимавшихъ (всѣ вмѣстѣ) діапозонъ отъ *C* до $\bar{d}$; затѣмъ цѣлый рядъ другихъ инструментовъ, имѣвшихъ въ основаніи своемъ все тотъ же фаготогобой, какъ напр. *Cornamusa* (инструментъ съ очень мягкимъ тономъ), *Sordunа*, имѣвшаяся въ нѣсколькихъ видахъ, изъ которыхъ любимѣйшимъ былъ *Bassanella* (соотвѣтствовавшая поммеру и фаготу, но съ болѣе мягкимъ чѣмъ оба эти инструмента тономъ); *Doppiono*, имѣвшійся въ трехъ видахъ, очень схожій съ корнамузой инструментъ, но съ тономъ болѣе мягкимъ чѣмъ у послѣдней, *Schryari*, инструментъ подобный *Doppiono* по величинѣ, но съ рѣзкимъ, крикливымъ тономъ.

Представителями мѣдныхъ-духовыкъ инструментовъ были *тромбоны*, имѣвшіе уже тогда весьма близкое къ нашему теперешнему

устройство. Естественно, что тромбоны и были инструментами популярнѣйшими изъ всѣхъ мѣдныхъ-духовыхъ, такъ какъ на нихъ въ извѣстномъ регистрѣ получалась полная гамма, чего не могло быть въ то время у другихъ мѣдныхъ инструментовъ. За тромбонами по степени симпатій слѣдовала *труба*, имѣвшая также къ тому времени, о которомъ идетъ рѣчь, довольно выработанное устройство.

Въ XVI-омъ вѣкѣ пѣніе въ церквахъ и капеллахъ часто соединялось съ игрой на духовыхъ инструментахъ; дѣлалось это или усиливая голоса хора инструментальными голосами или очередуя то и другое, при чемъ въ обоихъ случаяхъ инструментальное многоголосіе было опять таки ничѣмъ инымъ какъ тѣмъ же номеромъ хороваго пѣнія положеннаго для инструментовъ. До самаго конца XVI-го вѣка въ мірѣ такого рода церковной вокально-инструментальной музыки допускались только духовые инструменты и исключительно—кромѣ органа, этого спеціально церковнаго инструмента—только тромбоны и рожки, слѣдовательно діаметрально противоположно нашему взгляду на дѣло. Только съ начала XVII вѣка начинаютъ вводить въ употребленіе въ церковной музыкѣ струнные инструменты. Лучшія указанія на развитіе инструментальной музыки за весь этотъ періодъ времени представляетъ сочиненіе Михаила Преторіуса „Sintagma Musicum", гдѣ объяснено довольно подробно какъ устройство самыхъ инструментовъ того времени, такъ и употребленіе ихъ въ церковной композиціи лучшими композиторами той эпохи, въ особенности Венеціанцами. Изъ этихъ объясненій Преторіуса видно между прочимъ, что родственность между инструментами духовыми и струнными и вообще способъ соединенія тѣхъ и другихъ въ одинъ хоръ существовали въ такомъ видѣ: рожки, дискантъ-віолы и флейты, соединяясь давали верхніе голоса хора; флейты трехъ видовъ, съ фаготомъ и тромбономъ давали въ результатѣ четырехъ-голосный хоръ; капсюльные гобои, дольціаны, поммеры и тромбоны составляли также четырехъ-голосный хоръ, но лежавшій въ нѣсколько болѣе низкомъ діапазонѣ, чѣмъ предъидущее соединеніе; аккордъ струнныхъ инструментовъ обѣихъ семей давалъ само по себѣ разумѣется полный хоръ въ четыре, пять и т. д. голосовъ. Такія группы, или отдѣльно одна отъ другой, или соединяясь вмѣстѣ, и составляли чисто-инструментальные номера. Соединялись въ отдѣльный хоръ иногда однѣ лютневые инструменты: шпинетъ, торба, лютня, бан-

дура, цитра; бассъ-лира давала въ этомъ случаѣ фундаментъ хору; не менѣе удачно исполняла ту же роль и бассъ-віола. Хоръ такого рода, если вѣрить указанію Преторіуса, имѣлъ въ себѣ много чрезвычайной пріятности тона и давалъ прекрасные эффекты; какъ на образчикъ таковыхъ Преторіусъ указываетъ на мотеттъ Жака де-Верта „*Egressus Jesus*"; составъ инструментовъ въ этой композиціи таковъ: 2 торбы, 2 лютни, 2 цитры, 4 клавицимбалъ и спинетовъ, 7 віолъ (da gamba), 2 флейты, и 1 большая віола, всего семь голосовъ инструментовъ къ которымъ пріобщены два сопрано и одинъ альтъ вокальныхъ голосовъ; исполнялась эта композиція безъ органа. Эффектъ такого сочетанія по увѣренію Преторіуса былъ столь великъ, что казалось отъ звуковъ всѣхъ этихъ струнъ все дрожало въ церкви; повѣрить послѣднему нетрудно, ибо дѣйствительно приведенная выше комбинація очень сильна. Преторіусъ-же говоритъ и о слѣдующемъ способѣ соединенія голосовъ съ инструментами: четыре мальчика сопрано ставятся на четыре разныя мѣста такъ что первый стоитъ у органа, а четвертый у tutti (т. е. у хора капеллы); они поютъ одинъ за другимъ свои партіи и имъ отвѣчаютъ весь „chorus plenus vocalis et instrumentalis" и органъ; такой способъ выполненія назывался у Итальянцевъ Concertus plenus. Акомпанировалъ каждому изъ четырехъ мальчиковъ въ Concertus plenus одинъ изъ слѣдующихъ инструментовъ: регалъ, позитивъ, клавицимбалы, лютня или торба; органистъ при этомъ имѣлъ въ виду, что когда поетъ мальчикъ, то на органѣ или совершенно не надо акомпанировать, или надо акомпанировать въ самыхъ малосильныхъ регистрахъ; когда же поетъ Chorus plenus, то органъ можетъ вступать въ общую массу звука съ регистрами сильными.

Между Венеціанцами, вообще бывшими главными пропагандистами инструментальной композиціи, Джіованни Габріэли и Клавдій Монтеверде особенно замѣчательны своими стремленіями сколь возможно отдѣлить инструментальную музыку отъ вокальной и придать первой, хотя бы даже въ формѣ акомпанимента, полноту и самостоятельное значеніе. Оба эти композитора болѣе всѣхъ другихъ начали выходить за предѣлы того, чтобъ инструментальный акомпаниментъ былъ лишь удвоеніемъ поющихъ голосовъ; именно имъ чуть ли не первымъ обязаны своимъ существованіемъ чисто-инструментальные элементы акомпанимента такъ называемыя *Ритурнели* и *Симфоніи*. Симфоніей

называлось инструментальное введеніе къ пѣнію, родъ *предварительной* ритурнели, а подъ Ритурнелью понимались собственно инструментальные, раздѣляющіе пѣвческую композицію на части, промежуточные номера. Симфоніи эти и ритурнели были свободно-форменныя композиціи или, говоря другими словами, вовсе безформенныя; „онѣ были похожи на то", поясняетъ Преторіусъ, „какъ обыкновенно фантазируетъ органистъ или клавицимбалистъ прежде чѣмъ начнется самое пѣніе, которое онъ долженъ сопровождать". Въ качествѣ симфоній исполнялись иногда небольшіе танцы, или даже просто положенный для однихъ инструментовъ мадригалъ; часто бывало и то, что роль ритурнели играла какая-нибудь сальтарелла, сарабанда, или даже положенная для инструментовъ канцонетта. Симфонія служила нѣкоторымъ образомъ къ тому, чтобъ возбудить вниманіе слушателя къ имѣющему начаться пѣнію, а ритурнели давали возможность уразнообразить самую композицію, прерывая пѣніе инструментальными номерами. Преторіусъ сравниваетъ симфонію и ритурнель съ двумя формами инструментальной композиціи, въ то же время приблизительно начавшими свое существованіе, а именно съ *Сонатой* и *Канцоной*, примѣры которыхъ Джіованни Габріели оставилъ множество. Предварительно подъ названіемъ сонаты разумѣлось чисто инструментальная композиція, подъ именемъ же канцоны композиція, возможная и для исполненія человѣческими голосами. Такъ объясняетъ это Преторіусъ: „sonata" (a sonando) такъ и названа, потому что исполненіе ея невозможно при посредствѣ человѣческихъ голосовъ". Такой опредѣленной формы, какую имѣетъ соната въ наше время, тогда еще она не имѣла и еще менѣе того опредѣленна была форма канцоны. Обѣ онѣ обрабатывались обыкновенно очень многоголосно, но впрочемъ канцона все же менѣе многоголосно чѣмъ соната. Понимать однако это выраженіе,—менѣе многоголосно—слѣдуетъ относительно, такъ какъ и канцоны того времени, о которомъ идетъ рѣчь, писались даже десяти и двѣнадцати-голосныя; что же касается сонаты, то попадаются сонаты, написанныя въ двадцать голосовъ и болѣе того. Несмотря на чисто-инструментальное значеніе сонаты, какъ объясняетъ ее Преторіусъ, бывали тѣмъ не менѣе случаи, когда и соната исполнялась при помощи человѣческихъ голосовъ; но только при этомъ главная роль все же выпадала не на долю пѣнія, а на долю инструментовъ. Инструменты, предпочтительно пе-

родъ прочими употреблявшіеся для такого рода композицій были, напр. у Джіованни Габріели, слѣдующіе: тромбоны, фаготы и віолы (da gamba) для нижнихъ голосовъ; рожки, віоля, поммеры и пр. — для среднихъ; віолины, флейты, гобои—для верхнихъ; къ нимъ присоединялся иногда органъ, какъ нѣчто, могущее восполнять собой голосъ каждаго изъ духовыхъ инструментовъ отдѣльно, и весь хоръ вмѣстѣ взятый. Одна изъ замѣчательныхъ и характерныхъ чертъ композицій того времени въ мірѣ вокально-инструментальной музыки было такъ называвшееся тогда *Echo* (эхо), т. е. устроиваніе повтореній одной группой того, что исполняла другая; любимъ былъ этотъ эффектъ до чрезвычайности и популяренъ настолько, что чуть не всякій композиторъ того времени примѣнялъ его къ дѣлу; устроивалось повтореніе такимъ образомъ: инструментальная группа играла извѣстную фразу сильно и полно, вслѣдъ затѣмъ хоръ повторялъ эту же фразу не громко, мягко, иногда полнымъ хоромъ mezzo-voce.

ПРИЛОЖЕНІЯ

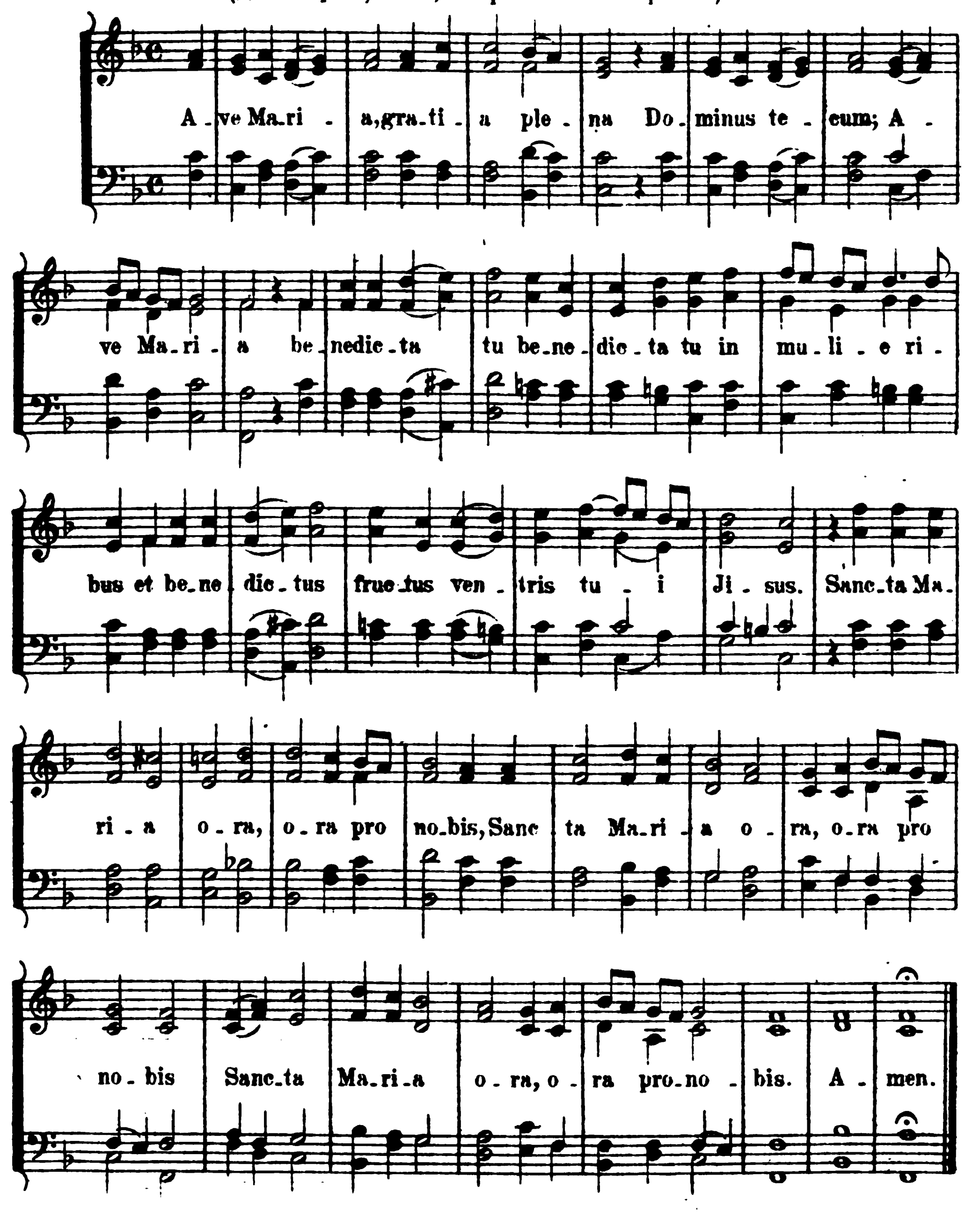
ко II-ой части.

1[e] Приложеніе (къ гл. VI.)

„AVE MARIA."

соч.

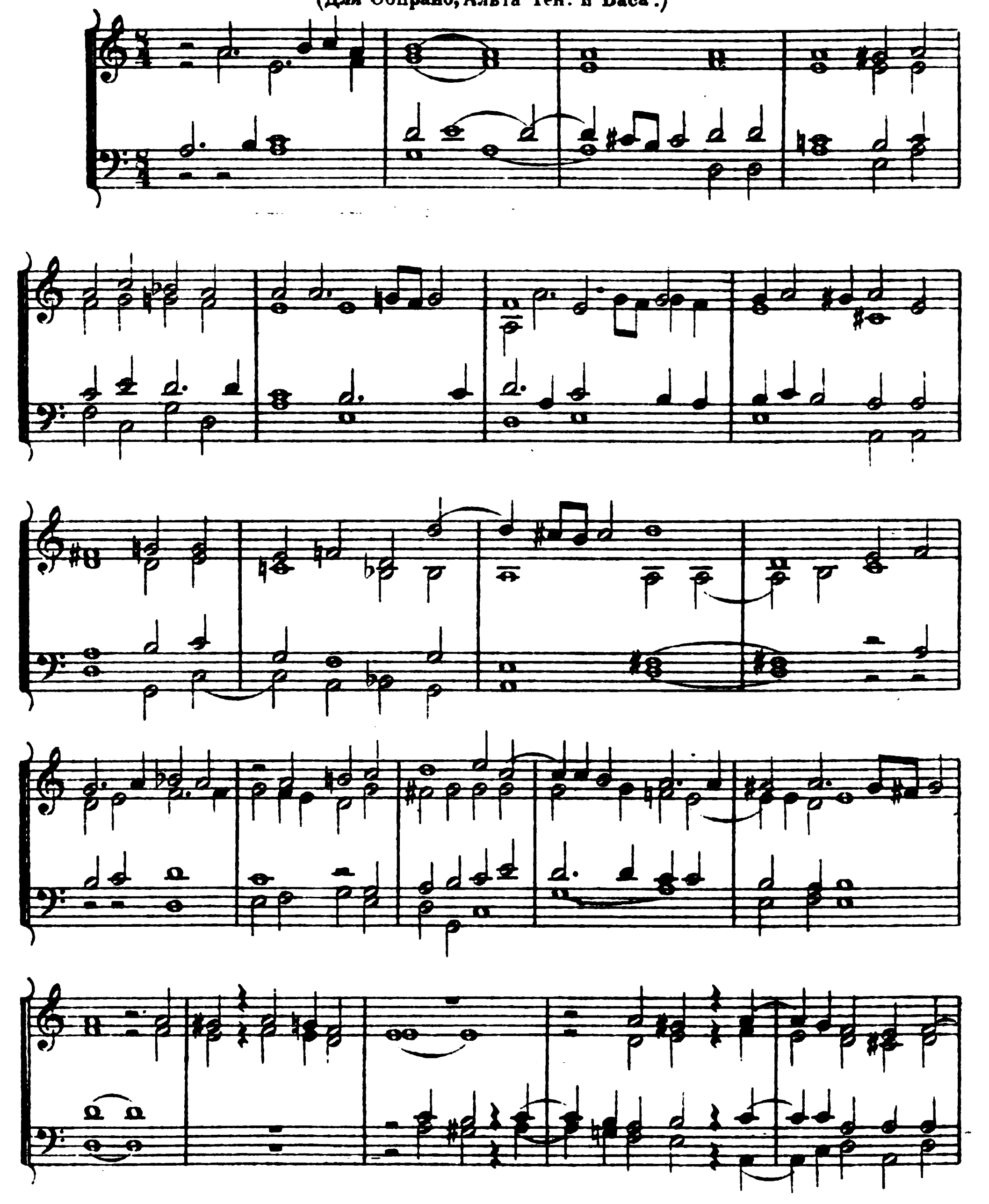
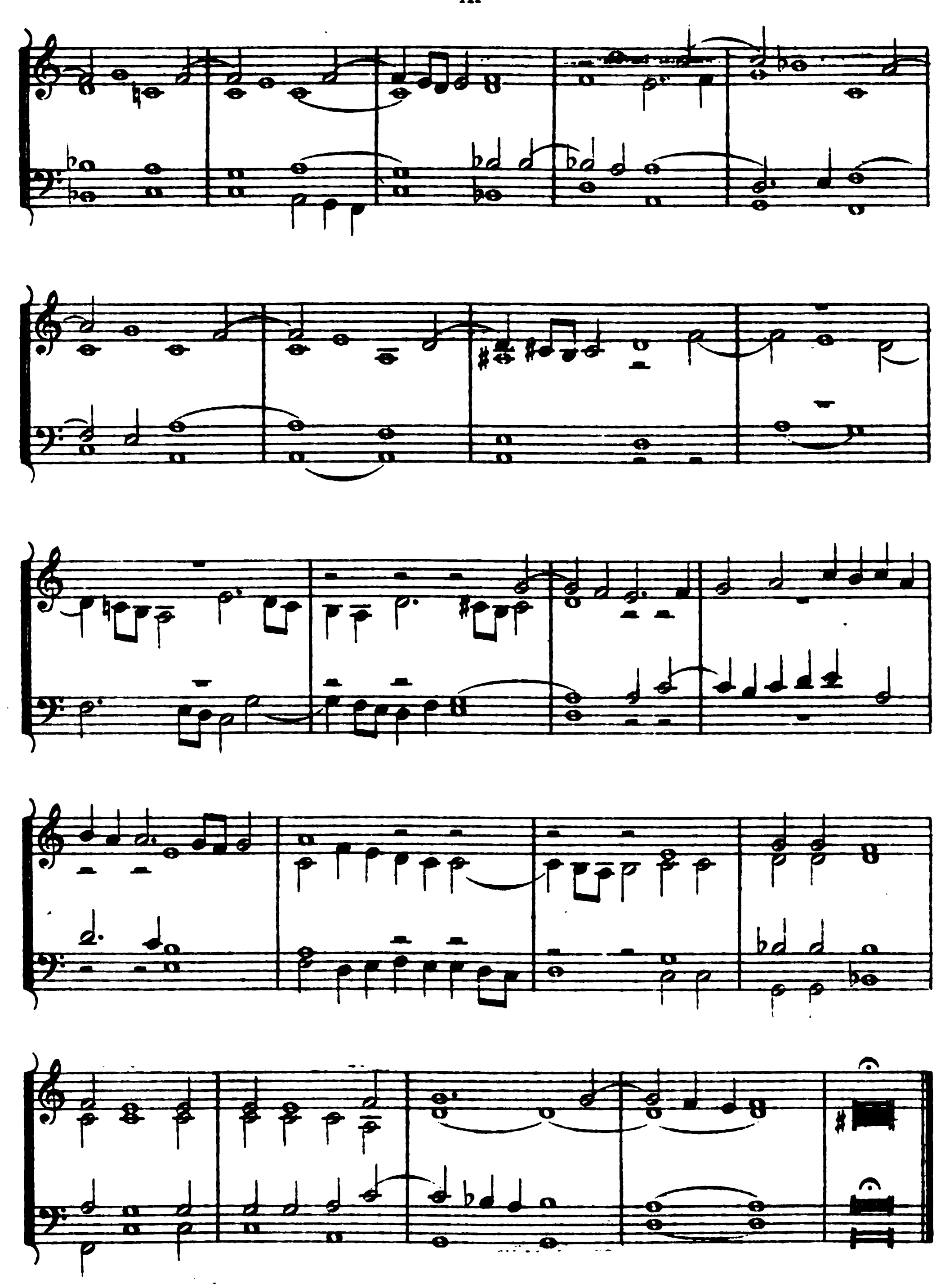
АРКАДЕЛЯ.

(Для Сопрано, Альта, Тенора и Баса a Capella.)

2º Приложеніе (къ гл. VII.)

„SALVE REGINA."

соч.

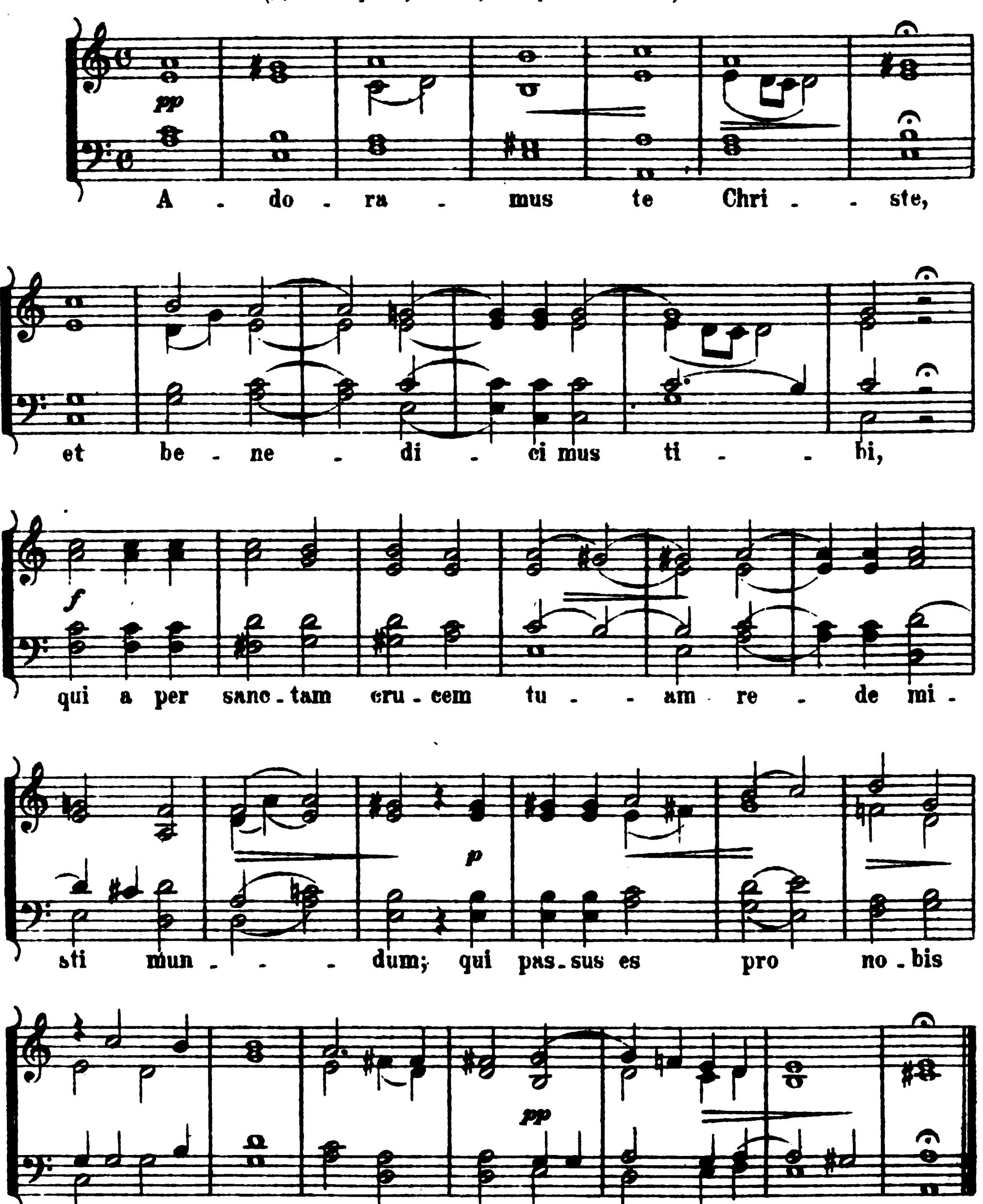
ОРЛАНДО ЛАССО.

(Для Сопрано, Альта Тен. и Баса.)

3е Приложеніе (къ гл. VIII.)

„ADORAMUS TE."

соч.

ПАЛЕСТРИНЫ.

(Для Сопрано, Альта, Тенора и Баса.)

Объясненія къ приложеніямъ.

Приведенныя здѣсь композиціи Аркаделя, Палестрины и Орланда Лассо изложены на двухъ системахъ и съ современными ключами для удобства чтенія. По поводу „Ave Maria" Аркаделя не лишнимъ будетъ замѣтить слѣдующее: признавая терцу за консонансъ, Аркадель находилъ очевидно тѣмъ не менѣе соотвѣтствующимъ избѣгать терцы въ важнѣйшемъ моментѣ композиціи; финальный аккордъ (передъ *Amen*) лишенъ терцы — такъ упорно держалось мнѣніе о гармонической непригодности терцы на ряду съ другими консонирующими интервалами. Другая характерная черта композиціи — небреженіе по отношенію къ тексту, отличающее вообще композиторовъ Нидерландской школы; во многихъ тактахъ приведенной композиціи акценты текста остаются внѣ соотвѣтствія съ акцентами музыкальной комбинаціи; такъ слово *Maria* то имѣетъ акцентъ на 2-омъ слогѣ, то имѣетъ его на 1-омъ слогѣ; слово *ora* акцентируется то на 1-омъ, то на 2-омъ слогѣ и т. д.

Композиція Орландо Лассо, будучи изложена на двухъ системахъ, благодаря своимъ мензуральнымъ подробностямъ приведена здѣсь безъ текста; текстъ этотъ слѣдующій: „Salve Regina misericordiae vita dulcedo et spes nostra salve. Ad te clamamus exules filli Evae. Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrymarum valle. Eja ergo illos tuos misericordes oculos ad nos converte.

Что касается приведенной здѣсь композиціи Палестрины, то, будучи незначительной по размѣрамъ, она представляетъ тѣмъ не менѣе собою одинъ изъ очень хорошихъ образчиковъ чистоты церковнаго Палестриновскаго стиля и въ особенности, если ее сопоставить съ приведенной здѣсь композиціей Орландо Лассо, являющей собою какъ разъ противуположныя черты со стороны сложности, даже нѣкоторой запутанности ея мензуры.

Часть III-я

ОПЕРНЫЙ СТИЛЬ

И

РАЗВИТІЕ МУЗЫКАЛЬНАГО ИСКУССТВА

ДО КОНЦА XVIII-го ВѢКА.

I.

АРІОЗНЫЙ СТИЛЬ, РЕЧИТАТИВЪ И ОПЕРА.

Эллинисты конца XVI-го вѣка и Бардивская академія. — Галиллеи и Каччини.—Людовико Віадана и Агаццари.—Джокапо Пери и первыя оперы.—Первоначальные оперные речитативъ и аріозный стиль.—Новое значеніе инструментальной музыки при вокальной. —Монтеверде и его роль въ дѣлѣ развитія оперы.—Послѣдующіе компонисты.—Кавалли.—Кариссими и драматическій стиль въ области ораторіи и кантаты.—Цести.—Венеціанскіе оперные компонисты.

Въ XVI-омъ столѣтіи, все большее количество представителей музыкальнаго искуства заражалось давно привившимися къ христіанству вліяніями эллинизма. Композиторы всѣми силами стремились провести въ жизнь идеи греческой драмы съ музыкой, находя такого рода форму болѣе соотвѣтствующею извѣстнымъ требованіямъ, чѣмъ существовавшія въ то время свѣтскія представленія съ музыкой. Всякій понималъ, что выдѣленный изъ многоголосной комбинаціи голосъ, сопровождаемый остальными голосами той же комбинаціи, изъ которой онъ отторгнутъ, порученными инструментамъ, есть далеко не то, что требуется. Многимъ было ясно, что въ дѣлѣ свѣтскихъ представленій съ музыкой контрапунктъ со всѣми его тонкостями не только не можетъ служить

главнѣйшимъ элементомъ композиціи, но даже можетъ повредить дѣлу въ смыслѣ уничтоженія тѣхъ условій, благодаря которымъ мелодія, соотвѣтствующая хоть сколько нибудь словамъ текста по своему художественному содержанію, является началомъ господствующимъ надъ акомпаниментомъ. Чувствовалась потребность поставить дѣло развитія свѣтскихъ представленій съ музыкой на совершенно иную почву; необходимо было дать музыкѣ представленій возможность имѣть драматическій смыслъ и значеніе въ связи съ содержаніемъ текста, возможность имѣть сравнительно большее чѣмъ она имѣла прежде богатство и многообразіе ритма и извѣстнаго рода самостоятельность мелодіи по отношеніи къ акомпанименту, невозможную при прежнихъ условіяхъ существованія мадригало-образныхъ интермедій. Все эти были задачи, надъ разрѣшеніемъ которыхъ трудились многіе видные представители музыкальнаго искуства послѣдней четверти XVI-го вѣка. Самую видную роль въ дѣлѣ такихъ стремленій привить идеи греческой драмы съ музыкой къ искуству XVI-го вѣка играетъ Флоренція, одинъ изъ тогдашнихъ выдающихся музыкальныхъ центровъ, городъ служившій исключательнымъ пунктомъ, стягивавшимъ къ себѣ самыхъ завзятыхъ эллинистовъ, самыхъ горячихъ поклонниковъ идеи греческой драмы съ музыкой.

Во Флоренціи жилъ въ то время нѣкто Джіованни Барди (изъ графской фамиліи Верніо), человѣкъ съ огромнымъ и всестороннимъ образованіемъ, самъ—поэтъ и композиторъ. Его-то домъ и служилъ обыкновеннымъ мѣстомъ сборища всего, что было тогда во Флоренціи блестящаго и даровитаго по части поэзіи и музыки; къ нему сходились на вечера поэты, ученые, композисты и теоретики; нѣкоторые изъ нихъ въ концѣ концовъ составили изъ себя родъ академіи, какъ оно тогда и называлось, занимавшейся спеціально разрѣшеніемъ всѣхъ интересовавшаго вопроса: какимъ бы образомъ возстановить хотя бы въ новой формѣ, съ новыми задатками дальнѣйшаго развитія, возможность того, что было въ Греціи—возможность переживать тѣ впечатлѣнія, какія переживали Греки отъ своей драмы съ музыкой? Когда Джіованни Барди въ 1592 г. былъ отозванъ въ Римъ, гдѣ Папа Климентъ VIII предложилъ ему званіе maestro da camera, прежній его кружокъ сгруппировался вокругъ личности даровитаго Джакопо Корси. Самыми выдающимися членами этого кружка были Винченцо Галилеи, Пьэтро Строцци, Жироламо Меи, Октавіо Ринуччини, Джуліо Каччини и вступившій въ

ихъ общество позднѣе остальныхъ Джакопо Пери. Всѣ эти люди, расходясь отчасти въ нѣкоторыхъ мнѣніяхъ относительно тѣхъ путей, какими можно будетъ создать истинныя свѣтскія представленія съ музыкой, были однако согласны другъ съ другомъ на счетъ того, что съ однимъ сухимъ, непонятнымъ для обыкновеннаго слушателя контрапунктомъ, и безъ существованія господствующей мелодіи, соотвѣтствующей словамъ текста, далеко не уйдешь; такъ что будучи разныхъ мнѣній относительно разрѣшенія нѣкоторыхъ побочныхъ вопросовъ, въ главномъ всѣ они сходились въ тождественному мнѣнію.

Первымъ по времени борцомъ за греческую драму съ музыкой выступилъ на композиторско-музыкальную арену Винченцо Галиллеи (флорентійскій дворянинъ, отецъ знаменитаго математика и астронома Галилео Галиллеи). Онъ былъ очень видный виртуозъ-лютнистъ, композиторъ и, какъ говоритъ по крайней мѣрѣ Герберъ, ученикъ Царлино; вѣрно или нѣтъ послѣднее, но фактъ лишь тотъ, что Галиллеи далеко не придерживался всѣхъ принциповъ Царлино по части науки музыки. Въ 1581 году вышелъ въ свѣтъ его «Dialogo della musica antiqua e moderna in sua difesa contra Gius. Zarlino»; на книгу эту, враждебную Царлино, послѣдній отвѣчалъ своимъ сочиненіемъ «Sopplimenti,» вышедшимъ въ свѣтъ въ 1585 году и вызвавшимъ со стороны Галиллеи блестящее, полемическое произведеніе «Discorso intorno alle opere di m. Zarlino» (1586 г.).

Въ первомъ изъ названныхъ сочиненій, въ «Dialogo,» разрабатывается въ формѣ разговора, происходящаго будто бы между Барди и Строцци, вопросъ о греческой музыкѣ вообще и греческой драмѣ съ музыкой въ особенности; въ результатѣ разговаривающіе приходятъ къ заключенію, что нужно быть слишкомъ близорукимъ, чтобъ стоять за тѣ музыкальные принципы, на которыхъ зиждется свѣтская музыка XVI столѣтія, и что такого рода непониманіе *истинности* въ искуствѣ есть нѣчто недостойное ученаго. Сочиненіемъ этимъ Галиллеи составилъ себѣ съ разу очень видное положеніе въ мірѣ тогдашняго искуства; имя его было признано даже его врагами за имя человѣка съ блестящимъ и замѣчательнымъ образованіемъ. Но для самаго дѣла, за которое ратовалъ Галиллеи, гораздо болѣе принесли пользу изданныя имъ приблизительно въ это же время композиціи для одноголоснаго пѣнія съ инструментальнымъ акомпаниментомъ. Первый опытъ такого

рода композиціи былъ имъ сдѣланъ къ тексту одной сцены изъ Дантовскаго «Ада,» которую онъ написалъ съ акомпаниментомъ віолы; когда же опытъ оказался удачнымъ, и новый родъ пѣнія съ акомпаниментомъ возбудилъ всеобщій восторгъ, тогда Галиллеи написалъ музыку къ нѣсколькимъ номерамъ «Плача» Іереміи. До насъ не дошла ни одна изъ этихъ композицій, поэтому сказать о нихъ что-нибудь положительное было бы невозможно; но въ то же время очень естественно будетъ предположить, что мелодіи этихъ композицій были многообразнѣе и подвижнѣе тѣхъ, какія имѣлись въ прежнихъ мадригало-подобныхъ интермедіяхъ, уже по самому тому, что въ послѣднихъ, строго говоря, мелодіи не существовало, а существовалъ въ видѣ мелодіи одинъ изъ голосовъ многоголосной композиціи. Такъ что въ сущности опыты Галиллеи были весьма и весьма не безплодны, въ особенности же если принять въ разсчетъ ихъ успѣшность. Композиціи эти назывались *монодіями*, и были, можно сказать, первыми попытками создать самостоятельную, характерную въ извѣстномъ смыслѣ слова мелодію.

Очень скоро за Галиллеи выступилъ на сцену Джуліо Каччини (уроженецъ Рима и потому называвшійся Джуліо Романо). Онъ состоялъ въ должности пѣвца при Флорентійскомъ дворѣ и былъ, какъ и Галиллеи, однимъ изъ первыхъ членовъ Бардивской академіи. Въ 1607 году издалъ онъ свои композиціи, названныя имъ „Nuove musiche“; написаны онѣ собственно гораздо раньше, потому что еще въ половинѣ послѣдней четверти XVI столѣтія въ бытность свою въ Римѣ Каччини пробовалъ исполнять нѣкоторыя изъ нихъ у Нери и у Строцци, и имѣлъ всюду значительный успѣхъ. Делла-Валь говоритъ, что эти композиціи Каччини для одного голоса съ инструментальнымъ акомпаниментомъ „представляютъ собой нѣчто весьма примѣчательное—совершенно новый родъ пѣнія, исходнымъ пунктомъ котораго были вѣроятно монодіи и вообще принципы Галиллеи“. Если послѣднее и вѣрно, то все же Каччиніевскія мелодіи были уже писаны не въ речитативномъ стилѣ какъ мелодіи Галиллеевскихъ монодій, а скорѣе имѣли право на названіе *аріозъ*, такъ что считать Каччини простымъ послѣдователемъ Галиллеи было бы несправедливо; въ своихъ „Nuove musiche“ онъ возвелъ Галиллеевскіе принципы на ту высоту, на которой они не стояли у самаго родоначальника монодическаго пѣнія. Въ особенности музыкальныя заслуги Каччини стали велики, когда

вслѣдъ за своими „Nuove musiche“ онъ издалъ мелодіи Галиллеи, исправивъ ихъ, дополнивъ и придавъ имъ также видъ и характеръ аріозъ. Назывались эти дополненныя и исправленныя монодіи (по крайней мѣрѣ самъ Каччини такъ назвалъ ихъ) *аріями*; названіе это конечно не надо понимать въ буквальномъ смыслѣ этого слова, но тѣмъ не менѣе это были уже аріозы, т. е. одноголосныя композиціи съ акомпаниментомъ, хотя и не имѣвшія еще сполна формы арій, но уже тѣмъ не менѣе состоявшія изъ самостоятельныхъ въ аріозномъ стилѣ мелодій и представлявшія какъ бы переходъ отъ прошлыхъ мадригало-образныхъ интермедій къ тому, изъ чего слагается опера.

Въ то же приблизительно время какъ во Флоренціи работали по части проведенія въ жизнь новыхъ музыкальныхъ принциповъ члены Бардивской академіи, въ Римѣ жилъ также одинъ изъ видныхъ представителей если не эллинизма въ искуствѣ, то во всякомъ случаѣ принциповъ истиннаго одноголоснаго пѣнія съ инструментальнымъ сопровожденіемъ, а именно Людовико Віадана; хотя ему не принадлежитъ, какъ Галиллеи, честь изобрѣтенія монодіи, но тѣмъ не менѣе онъ сдѣлалъ для церковной музыки нѣчто подобное тому, что сдѣлали Галиллеи и Каччини для свѣтской. Родился Віадана въ 1565 г.; тридцати лѣтнимъ человѣкомъ началъ онъ жить въ Римѣ; съ 1600 г. занималъ должность соборнаго капельмейстера въ Фано и затѣмъ переѣхалъ въ Мантую. Подобно Галиллеи Віадана пришелъ къ убѣжденію въ несостоятельности мелодіи отторгнутой отъ голосовъ многоголосной композиціи и началъ сочинять мелодіи для пѣнія solo съ сопровожденіемъ одного органнаго басса, а затѣмъ и для нѣсколькихъ самостоятельныхъ голосовъ т. е. для нѣсколькихъ soli съ такимъ же акомпаниментомъ. Сочиненія эти подъ именемъ concerti da chiesa (церковные концерты) издалъ онъ въ 1601 г., но писаны они были ранѣе того: въ 1595 г. одинъ изъ такихъ концертовъ былъ съ большимъ успѣхомъ исполненъ въ Римѣ. Особенно важно и ново было существованіе въ Віадановскихъ концертахъ нѣсколькихъ самостоятельныхъ мелодій и имѣвшагося къ нимъ basso continuo, носившаго на себѣ также до извѣстной степени характеръ самостоятельности. Значеніе этого органнаго continuo было между прочимъ и такое: если два, или три голоса, соединяясь между собою при условіи полной мелодичес-

кой самостоятельности каждаго изъ нихъ, образуютъ порою гармоническіе пробѣлы, то послѣдніе восполнялись именно бассомъ continuo. Такъ какъ Віадановскій continuo проходилъ обыкновенно сквозь всю композицію и нѣкоторымъ образомъ имѣлъ въ гармоническомъ отношеніи значеніе основнаго голоса, на которомъ держалась остальная мелидически-самостоятельная комбинація, то его впослѣдствіи назвали bassus generalis (генералбассомъ). Изъ этого многіе заключаютъ, что Віадана былъ изобрѣтателемъ цифрованнаго басса (генералбасса въ нашемъ смыслѣ слова), снабженнаго извѣстными сигнатурами, читая которыя всякій можетъ легко строить безошибочныя гармоніи этому бассу свойственныя; но на самомъ дѣлѣ у Віадана при его бассѣ никакихъ цифръ и сигнатуръ не было, значеніе его было совсѣмъ иное, и надписывались надъ нимъ только діэзъ и бемоль для обозначенія терцъ аккорда можорной и минорной. Что же касается генералбасса въ смыслѣ басса цифрованнаго и снабженнаго сигнатурами, то искуству играть на органѣ по таковому бассу училъ главнымъ образомъ Агостино Агаццари (1578—1640 г.), бывшій капельмейстеромъ Сіенской капеллы. Агаццари былъ ученикъ Віаданы; о генералбассномъ акомпаниментѣ и объ акомпаниментѣ пѣнія вообще написалъ онъ большое предисловіе къ сочиненію „Sacrarum cantionum quae binis, ternis, quaternis vocibus concinendae". Извѣстенъ же былъ генералбассъ съ цифрами и сигнатурами ранѣе перваго появлянія Віадановскихъ концертовъ.

Заслуга Галиллеи, Каччини и Віадана состояла въ сущности въ томъ, что они первыми начали писать одноголосныя сочиненія съ акомпаниментомъ въ томъ видѣ, что мелодія получила значеніе не отторгнутаго отъ многоголосія звена, а самостоятельнаго цѣлаго; но этотъ вновь открытый аріозный стиль былъ все же не то, къ чему стремились члены Бардивской академіи. По ихъ мнѣнію Греки имѣли для своихъ драматическихъ діалоговъ нѣчто иное, что лежало между драматической дикціей и выполненіемъ мелодіи. Что въ послѣднемъ десятилѣтіи XVI-го столѣтія искомая форма еще не была найдена, свидѣтельствуетъ то, что когда въ 1590 г. одинъ изъ членовъ Бардивской академіи Эмиліо дель-Кавальеро окончилъ свою музыку къ двумъ идилліямъ Гвидиччіони „Jl satiro" и „La disperazione di Fileno", то композиціи оказались не соотвѣтствующими требованіямъ академіи. Немного лѣтъ

спустя ларчикъ однако былъ открытъ: речитативъ былъ найденъ; случилось это нѣсколько ранѣе 1600-го года, какъ это обыкновенно принято полагать. Честь открытія речитатива, этой новой формы, къ которой такъ стремились желанія членовъ Бардивской академіи принадлежала Джакапо Пери, которому такимъ образомъ и принадлежитъ по праву честь созданія оперы какъ новой формы и званіе перваго опернаго композиста.

Джакапо Пери былъ уроженецъ Флоренціи, ученикъ Мальвецци, хорошій пѣвецъ и весьма видный клавирвиртуозъ. Изъ первыхъ опытовъ его композицій до насъ не дошло ничего особеннаго, да они строго говоря и не могли имѣть столь огромнаго значенія; такъ что миновавъ исторію композиторской дѣятельности Пери въ бытность его членомъ Бардивской академіи, можно прямо перейдти къ первому его крупному произведенію, которымъ начинаетъ свое существованіе опера.

Одинъ изъ современниковъ и кажется друзей Пери, поэтъ Ринуччини, написалъ текстъ интермеццо „Combattimento d'Apollini col Serpente," музыку къ которому сочинилъ Лука Маренціо, извѣстный мадригалистъ; въ 1589 году исполнено было это интермеццо, а черезъ нѣсколько лѣтъ спустя Ринуччини одѣлалъ изъ него цѣлую драму, въ которой прежнее интермеццо представляло лишь завязку и въ которой Аполлонъ, раненный стрѣлой Амура, влюбляется въ Дафну—героиню драмы. Драма названа была „Дафной" и отдана Джакапо Пери съ тѣмъ, чтобъ онъ написалъ къ ней музыку. Въ 1594 (по другимъ въ 1595) году окончена была музыка Пери и исполнена во Флоренціи. Успѣхъ новой композиціи былъ колоссаленъ, и всѣ бывшіе на представленіи музыканты и члены академіи Барди пришли къ убѣжденію, что только теперь можно считать дѣло увѣнчавшимся полнымъ успѣхомъ, потому что стиль пѣнія solo въ новой драмѣ съ музыкой, этотъ, какъ они говорили, *Stile representativo recitativo* или *parlante*, есть именно то, чего желательно было достигнуть. Былъ одинъ только человѣкъ, оставшійся не совсѣмъ доволенъ новымъ произведеніемъ, и именно самъ композитъ Пери. Неизвѣстно, написалъ ли онъ что либо въ промежуткѣ времени между 1595 и 1600 годами, но за то его дальнѣйшія стремленія увѣнчались полнѣйшимъ успѣхомъ въ 1600 году, когда поставлена была его новая опера „Orfeo ed Euridice," писанная

къ тексту того же Ринуччини и исполненная во Флоренціи по поводу бракосочетанія Генриха IV французскаго съ Маріей Медичи. Самъ Пери пѣлъ партію Орфея въ этомъ представленіи его второй оперы, убившей собою рѣшительно все, что было до сихъ поръ написано въ области свѣтской музыки. Какъ кажется, въ новой оперѣ нѣсколько номеровъ были написаны Каччини, желавшимъ раздѣлить славу своего товарища по академіи, но затѣмъ номера эти въ первомъ же изданіи оперы были замѣнены другими—сочиненія самаго Пери; Каччини же, дополнивъ выкинутые номера, издалъ ихъ уже затѣмъ подъ своимъ именемъ. Каччини также, учавствовалъ и въ сочиненіи музыки къ драматической поэмѣ „Il rapimento di Cefalo,“ надъ которой работалъ онъ вмѣстѣ съ Кіабрера. Въ 1600 году въ Римѣ окончилъ и поставилъ въ ораторіи Монастыря св. Маріи въ Валичеллѣ Эмиліо-дель-Кавальеро свою музыкальную драму, писанную имъ къ тексту духовно-аллегорической драмы соч. Гвидиччіони „L'anima e corpo.“ Стиль этой композиціи носитъ уже на себѣ явные слѣды обѣихъ оперъ Пери и въ особенности послѣдней изъ нихъ.

Если вѣрить указаніямъ Кизеветтера и Финка, то Пери и Ринуччини въ 1600 году поставили еще одну оперу „Arianna“; Финкъ замѣчаетъ даже, что она была напечатана. Лабордъ же напротивъ того относитъ это произведеніе къ 1608 году. Въ сущности обоимъ этимъ извѣстіямъ не слѣдуетъ довѣряться, потому что на самомъ дѣлѣ ни по какимъ другимъ указаніямъ не видно, чтобъ Пери вообще написалъ оперу „Arianna.“ Въ 1608 году была поставлена опера съ такимъ названіемъ и даже съ текстомъ Ринуччини, но авторъ музыки былъ не Пери, а Клавдіо Монтеверде. Что же касается до Пери и до Кавальеро, то они, какъ кажется, съ 1600 года совершенно сошли со сцены оперно-композиторской дѣятельности.

Новая форма композиціи названа была сначала „Dramma per musica,“ потомъ „Melodramma,“ „Tragedia per musica“ и наконецъ съ половины XVII вѣка „Opera per musica,“ а затѣмъ просто „Opera.“ Музыкальныя формы, господствовавшія въ отдѣльныхъ частяхъ тогдашней оперы, были: хоръ какъ выраженіе множественности (народъ, толпа); для одиночныхъ діалоговъ—речитативъ и аріозное cantabile какъ выраженіе душевныхъ ощущеній, такъ сказать, сторона лирико-музыкальная.

Не лишнимъ будетъ здѣсь добавить, что къ изданію своей оперы напечатанной у Марескотти (въ Венеціи), Пери предпослалъ предисловіе, въ которомъ онъ уяснилъ основанія, на какихъ по его мнѣнію зиждется опера, тотъ исходный пунктъ, изъ котораго создался его stile recitativo parlante. По его мнѣнію выходитъ, что Греки выработали нѣчто именно такое или, по крайней мѣрѣ, подобное для діалоговъ своей драмы; „оно было,“ говоритъ онъ, „нѣчто среднее между декламаціей и пѣніемъ, но стоявшее во всякомъ случаѣ выше обыкновеннаго человѣческаго говора по пластичности своихъ формъ.“

Такимъ образомъ музыкальныя драмы первоначально содержали въ себѣ кромѣ хора еще речитативъ, который въ лирическихъ строфахъ впадалъ въ аріозный стиль, сопровождаясь въ этомъ случаѣ болѣе многообразнымъ и сложнымъ бассомъ и перемежаясь ритурнелями. Понятно, что все это было бѣдно и монотонно; на нашъ взглядъ можетъ даже казаться страннымъ, что подобная форма, этотъ мало-мѣняющійся бассъ-continuo, и этотъ вѣчно однообразный речитативъ, могли возбудить такіе восторги, какія возбудили „Дафна“ и „Орфей и Евредика“; но объясняется фактъ этихъ восторговъ очень просто: во первыхъ форма была все же таки совершенной новостью, во вторыхъ новость эта давала собой осуществленіе цѣлаго рода стремленій къ тому, чтобъ возсоздать хотя что нибудь, напоминающее по идеѣ Греческую драму съ музыкой, и вмѣстѣ съ тѣмъ поставить на новую почву дѣло свѣтскихъ представленій съ музыкой. Для нашего времени вопросъ о художественныхъ достоинствахъ оперъ Пери конечно даже и не важенъ; важна такъ сказать историческая сторона дѣла, важно то вліяніе какое оказали эти оперы своимъ появленіемъ на будущность музыкальнаго искуства вообще.

Благодаря вновь создавшейся оперѣ произошло очень многое. Начало зарождаться существованіе большей связи, большаго единства между текстомъ вокальной композиціи и самою музыкою; каковы бы ни были речитативы первой оперы, они не сомнѣнно были ближе къ настоящему дѣлу, и даже значительно ближе, чѣмъ мелодіи прежнихъ свѣтскихъ представленій съ музыкой. Лучше выяснились отношенія хороваго пѣнія къ пѣнію одноголосному; стали мало того ясны границы того и другаго, но послѣднее-то (въ области музыкиненародной) въ сущности даже и начало свое существованіе ни чѣмъ инымъ какъ

аріознымъ стилемъ первобытной оперы; только со времени Пери стала понятною простая въ сущности истинна, что хоръ есть настолько же выраженіе *множественности*, насколько пѣніе solo представляетъ собой *единственность*. Вмѣстѣ съ псевдо-мелодіей мадригало-подобныхъ интермеццо исчезла со сцены навсегда возможность многоголосно-поющей Венусъ или кого другого; между тѣмъ еще не задолго до того, такого рода аномалія въ дѣлѣ существованія представленій съ музыкою была не рѣдкость. Хоры первыхъ оперъ были сами по себѣ композиціями, не выдерживающими съ нашей точки зрѣнія строгой критики, но все таки ужъ самымъ существованіемъ своимъ, какъ дѣйствующій элементъ драмы съ музыкой, хоръ вышелъ за рамку тѣхъ тѣсныхъ предѣловъ чистаго лиризма, въ какихъ онъ вращался до существованія оперы; онъ вступилъ на поприще возможности быть участникомъ дѣла, и не въ смыслѣ лирическомъ, а въ смыслѣ чисто драматическомъ; словомъ, хоръ сдѣлался однимъ изъ факторовъ музыкальной драмы—значеніе, котораго онъ прежде не имѣлъ. Если съ одной стороны речитативъ Пери и Каччини былъ еще недостаточно эластиченъ, нѣсколько угловатъ, тяжелъ и однообразенъ (въ смыслѣ малотоненъ), то съ другой стороны нельзя напр. не принять въ расчетъ того, что даже при его большихъ недостаткахъ въ немъ были моменты, въ которыхъ очевидно намѣренно воспроизводились извѣстныя комбинаціи тоновъ одного за другимъ, извѣстные диссонирующіе интервалы по отношеніи къ консонирующимъ, въ томъ порядкѣ, въ какомъ это соотвѣтствуетъ по возможности содержанію текста; а это стремленіе быть вѣрнымъ тексту (и стремленіе отчасти достигнутое, въ особенности въ „Орфеѣ и Эвридикѣ", Пери) дало въ результатѣ извѣстную програмность речитатива. Былъ ли этотъ речитативъ исполняемъ строго въ тактѣ, или на подобіе того какъ исполняется въ наше время речитативъ *secco*, сказать положительно нельзя; однако же можно предположить, что такъ какъ главныя стремленія времени именно и состояли въ томъ, чтобъ достигнуть истинности выраженія, достигнуть возможности выявленія въ речитативѣ страстныхъ движеній и вообще подвижности, соотвѣтствующей драматической декламаціи, то по всей вѣроятности принципъ этотъ не былъ чуждъ и выполненія самаго речитатива; въ него вѣроятно онъ внесъ элементъ извѣстной ритмической свободы. Предположеніе это какъ нельзя болѣе сходится съ тѣмъ, что возводитъ Кач-

чини въ своемъ „Учебникѣ пѣнія" въ положительный принципъ; онъ говоритъ тамъ прямо: „все дѣло исполненія речитатива должно зависѣть никакъ не отъ временъ такта, т. е. никакъ не отъ временъ тоновъ, какъ они написаны компонистомъ, а отъ того, какъ этого требуетъ самое содержаніе текста, сама такъ сказать необходимость извѣстнаго выраженія".

Благодаря существованію только-что возникшей оперы, задача инструментальной музыки (что также чрезвычайно важно) сдѣлалась гораздо шире. Хотя въ прежнихъ интермеццо мы и находимъ оркестръ, состоящій изъ неимовѣрнаго количества инструментовъ, а напр. въ оперѣ Пери видимъ комбинацію всего только четырехъ прототиповъ (клавесинъ, лютня, китаррона и большая лира) или въ „L'anima e corpo" также лишь лиру, цимбалы, китаррону и двѣ флейты; но за то, съ другой стороны, прежній оркестръ, состоявшій изъ столь многихъ инструментовъ, былъ все же оркестромъ удвоивающимъ голоса хора, или акомпанирующимъ танцамъ и потому оставался въ продолженіи всей композиціи неизмѣннымъ; тогда какъ оркестръ новой оперы въ своемъ несильномъ составѣ является тамъ, гдѣ надо лишь акомпанировать одноголосному пѣнію. Такъ что даже съ точки зрѣнія оркестра спеціально акомпанирующаго, дѣло стало на совершенно новую почву и начало пониматься совершенно иначе, чѣмъ прежде. Различіе характеровъ такихъ инструментовъ какъ клавесинъ, лютня и віола, при своихъ удобствахъ по отношенію къ одноголосному пѣнію, давало, собственно говоря, даже и большую сравнительно возможность оркестровыхъ колоритовъ, чѣмъ много-сильный оркестръ прежняго времени, оркестръ, состоявшій главнымъ образомъ изъ множества инструментовъ арфнаго семейства, т. е. тѣхъ видовъ струнныхъ инструментовъ, на которыхъ звукъ производится защипываніемъ струнъ. Чтобъ пѣніе *solo* никогда не закрывалось акомпаниментомъ, оркестръ первыхъ оперъ помѣщался ниже сцены; въ композиціи же Кавальеро дѣйствующимъ лицамъ рекомендуется инструменты имѣть въ рукахъ, „дабы этимъ достигнуть извѣстнаго рода сценическаго обмана". Для акомпанимента хору и танцамъ, точно также какъ и для исполненія антрактныхъ номеровъ и вступленій, существовалъ въ новой оперѣ другой оркестръ, сильно составленный изъ разныхъ типовъ струнныхъ и духовыхъ инструментовъ; помѣщался онъ въ особенной галлереѣ,

строившейся съ боку сцены. Передъ началомъ представленія исполнялся обыкновенно или аранжированный для оркестра мадригалъ, или же слушатели призывались ко вниманію посредствомъ три раза сыграннаго трубнаго туша.

Послѣ первыхъ опытовъ компонированья оперы, эта новая форма съ каждымъ годомъ находила себѣ все большее и большее число поклонниковъ какъ вообще между любителями музыки такъ и между компонистами. То, что по началу было стремленіемъ чисто-эллинистскимъ, нашло себѣ сполна твердую почву въ мірѣ искуства XVII-го вѣка. Оперные выходы, декоративные эффекты—разумѣя конечно послѣдніе въ тогдашнемъ небогатомъ смыслѣ слова—на конецъ танцы (балетъ въ оперѣ), которые въ скоромъ времени начали играть, какъ напр. въ французской оперѣ, весьма важную роль, все это мало того сказать интересовало, оно увлекало людей своей новизной; послѣ немногихъ лѣтъ существованія новой формы искуства можно было смѣло утверждать, что дѣло стоитъ на прочной ногѣ, и что Пери своими операми указалъ путь, по которому пойдутъ очень многіе, и пойдутъ, стремясь по самому существу дѣла вести развитіе новой формы впередъ съ возможной быстротой, не задерживаясь по долгу на принципахъ опернаго первообраза, а напротивъ того создавая сообразно съ требованіями времени все новые и новые эффекты, придавая новой формѣ все болѣе широкій смыслъ и значеніе.

Въ самомъ началѣ столѣтія, примѣрно въ первые пять, десять лѣтъ, между наиболѣе выдающимися представителями искуства были правда и такіе, которымъ компанированье оперъ казалось диллетантской поблажкой, которые къ произведеніямъ Пери да и къ дѣятельности Бардивской академіи относились не безъ сомнѣній и не безъ ироніи, находя что и оперы, и академія суть проявленія нѣкотораго музыкальнаго верхоглядства; но эти частныя исключенія не мѣшали общему теченію событій: новая форма все таки быстро завоевывала себѣ широкій успѣхъ. Въ 1601 г. опера «Орфей и Эвридика» была поставлена въ Болоньѣ и имѣла тамъ громадный успѣхъ; въ 1604 г. тоже случилось съ «Дафной».

Въ Римѣ въ 1606 г. происходили музыкально-драматическія представленія, въ которыхъ были музыкальные діалоги и ансамбли въ два, три и даже пять голосовъ и въ которыхъ по указаніямъ современниковъ было

«пять дѣйствующихъ лицъ и довольно много инструментальной музыки». Композиторомъ музыкальнаго отдѣла этихъ представленій былъ Паоло Кваліати, авторъ многихъ духовныхъ монодій, человѣкъ нашедшій себѣ даровитаго послѣдователя въ лицѣОраціо Тардити. Почти въ тоже время оперное дѣло получило еще большую возможность быстраго развитія, благодаря выступившему за него видному борцу, человѣку, который сразу началъ собой длинный рядъ оперныхъ композиторовъ и который уже однимъ своимъ компетентнымъ именемъ навсегда прекратилъ возможность существованія хотя бы между противниками опернаго дѣла взгляда на новую форму какъ на нѣчто диллетантское. Человѣкъ этотъ былъ Клавдій Монтеверде. Благодаря ему и его трудамъ очень скоро замолкли и тѣ голоса, которые еще раздавались противъ новой формы искуства; передъ именемъ его склонились даже наиболѣе строгіе, сухіе педанты первой четверти XVII-го столѣтія, боровшіеся противъ кажущагося имъ верхоглядства Бардивскихъ затѣй.

Клавдій Монтеверде, уроженецъ Кремоны (1568 г.), былъ спеціально віолистъ (ученикъ Антонія Ингеньери); занималъ онъ должность капельмейстера въ Мантуѣ, а затѣмъ сдѣлался капельмейстеромъ при соборѣ Св. Марка въ Венеціи, каковую должность сохранилъ за собой до самой смерти (1643 г.). Собственно компонировалъ онъ для церкви столько же сколько и для сцены, но въ первой области онъ является лишь даровитымъ продолжателемъ эпохи своихъ предшественниковъ, тогда какъ въ области свѣтской композиціи роль его была исключительно велика: его музыкальныя драмы есть какъ бы зарожденіе новаго искуства, начало существованія того, что дало въ результатѣ сложившуюся новую форму, до Монтеверде неимѣвшую за себя ни одного истинно сильнаго борца кромѣ автора двухъ первыхъ произведеній, въ этой формѣ написанныхъ. Вообще говоря Монтеверде стоялъ уже на новой почвѣ въ дѣлѣ развитія оперной формы; болѣе многихъ даровитѣйшихъ людей своего времени онъ стремился провести въ оперу тѣ начала, которыя понимаемъ мы подъ именемъ началъ художественной правды. Благодаря именно его стремленіемъ возсоздать въ оперной музыкѣ отраженіе хотя бы наиболѣе яркихъ душевныхъ движеній, отраженіе такъ сказать самой драмы, начало проявляться въ оперѣ то, что по началу существовало лишь въ идеѣ: характерность, драматическій смыслъ музыкальныхъ фразъ по отношеніи къ фразамъ текста,

красивые контрасты, извѣстная страстность и сила. Со всѣмъ этимъ вмѣстѣ началъ играть въ музыкѣ болѣе видную роль чѣмъ въ прежнее время диссонансъ. До Монтеверде, какъ выраженіе страсти, силы, скорби, диссонансъ былъ почти неизвѣстенъ; только съ его времени онъ пріобрѣлъ себѣ значеніе, давшее опять таки начало очень и очень многому въ музыкѣ. Въ дѣлѣ культивированія диссонансовъ Монтеверде зашелъ такъ далеко впередъ отъ своего времени, что въ лицѣ его можно сказать практика совершенно опередила теорію; онъ употреблялъ въ дѣло такія комбинаціи, передъ которыми по всей вѣроятности становились въ тупикъ теоретики первой половины XVII вѣка, — комбинаціи, иногда вообще не оправдывавшіяся тогдашними теоретическими принципами, и по тому самому поразительныя какъ нѣчто новое, какъ нѣчто такое, чему не училъ никто изъ прежнихъ великихъ учителей искуства: ни Палестрина, ни Лассо, — словомъ никто до Монтеверде. Такъ напр. у него нерѣдко попадаются малыя септимы, чрезмѣрныя кварты, уменьшенныя квинты; всего этого найти до Монтеверде было бы невозможно въ томъ видѣ, какъ оно имѣется за частую въ его свѣтскихъ кимпозиціяхъ; септимы тамъ часто бываютъ не подготовленными предшествовавшими ходами; чрезмѣрныя кварты являются иногда совершенно ex abrupto; уменьшенныя квинты смѣло брошены на самыя видныя мѣста музыкальныхъ комбинацій. Къ такого рода вещамъ не могли отнестись въ то время иначе какъ къ новости, если принять въ разсчетъ, что не только за сто лѣтъ до того, но даже и за пятьдесятъ лѣтъ ни о чемъ подобномъ даже не могло быть и рѣчи. Не удовлетворяясь неподготовленною септимой и чрезмѣрной квартой, Монтеверде заходилъ и дальше того: онъ употреблялъ по нѣскольку диссонансовъ въ разныхъ голосахъ въ видѣ задержаній, какъ напр. септиму въ связи съ секундой и квартой, какъ тройное задержаніе по отношенію къ тоникѣ или нонну съ септимой и квартой — также какъ тройное задержаніе, и пр.

Истымъ противникомъ Монтеверде, человѣкомъ отрицавшимъ въ теоріи то, что проводилъ онъ такъ усердно на практикѣ, былъ Джіованни Марія Артузи съ его, изложеннымъ въ формѣ діалога, сочиненіемъ „Delle imperfectione della musica moderna", вышедшимъ вторымъ изданіемъ въ 1600 году, почти въ одно время съ третьимъ томомъ мадригаловъ Монтеверде. Артузи (Canonicus regularis въ монас-

тырѣ св. Сальватора въ Болоньѣ) былъ собственно отличнымъ теоретикомъ и знатокомъ контрапункта; но его сухость и педантизмъ мѣшали ему понять какъ слѣдуетъ вопросы времени и двигаться впередъ вмѣстѣ съ искуствомъ, которое шло въ то время исключительно быстрыми шагами въ своемъ развитіи. Ненавистничество Артузи однако не мѣшало Монтеверде дѣлать свое дѣло, и не мѣшало передовымъ людямъ того времени понимать, что надежды искуства лежатъ не на заматорѣлыхъ педантахъ, будь они даже настолько высоко образованы въ музыкальномъ отношеніи какъ Артузи, а на людяхъ увлеченія и таланта, которыхъ практическая дѣятельность могла оказать собой особенно много въ такое горячее время, какимъ было начало XVII вѣка.

Дѣятельность Ментеверде обнимаетъ собой полстолѣтія. Въ 1588 году вышелъ въ свѣтъ первый томъ его мадригаловъ (Madrigali guerrieri ed amorosi), а въ 1638 году—томъ восьмой, и послѣдній. На поприще дѣятельности по части компанированья драматической музыки Монтеверде выступилъ не ранѣе 1607 года. Первымъ произведеніемъ его въ этой области была опера „Orfeo" съ текстомъ Ринуччини,—опера, данная въ Мантуѣ на тамошней придворной сценѣ въ 1607 г. Въ слѣдующемъ году по поводу бракосочетанія Франца Гонзаго съ Маргаритой Савойской въ Мантуѣ же были поставлены на сцену его опера „Arianna" и опера-балетъ „Il ballo delle ingrate" (обѣ съ текстами Ринуччини). Изъ этихъ трехъ оперъ самый большой успѣхъ выпалъ на долю „Arianna", судя потому, что она была исполняема очень много разъ въ то время и долго послѣ того держалась на сценѣ мало того въ самой Мантуѣ, но даже и въ Венеціи (тамъ она шла въ 1640 году); одинъ изъ номеровъ этой оперы, особенно возбуждавшій восторгъ и вообще удивленіе, былъ „Плачъ Аріадны"—героини, покинутой на скалѣ; „Плачъ" этотъ Монтеверде издалъ впослѣдствіи съ религіознымъ текстомъ какъ отдѣльную композицію для одноголоснаго пѣнія съ акомпаниментомъ. Занимая должность капельмейстера въ Венеціи, Монтеверде написалъ для тамошней сцены также нѣсколько оперъ, а именно „Proserpina rapita" къ тексту Строцци (въ 1630 году), „L'incoronazione di Poppea" къ тексту Бузинелло (Въ 1642 году), „L'Adone" къ тексту Вендромина (въ 1639 году),

„Il ritorno d'Ulisso in patria" къ тексту Джіакомо Бодоардо (въ 1641 году) и „La nozza d'Enea con Lavinia" къ тексту того же автора.

До Монтеверде акомпаниментомъ рачитативу служили или лютня или фортепьяно; вообще не было замѣтно особеннаго стремленія къ характеризаціи речитативнаго акомпанимента; Монтеверде и въ этомъ отношеніи сдѣлалъ значительный шагъ впередъ; въ оперѣ „Orfeo" напр., въ качествѣ инструментовъ, акомпанирующихъ речитативу, являются уже регалъ, разные духовные инструменты; инструменты эти иногда очередуются со струнными, иногда же съ ними смѣшиваются; отъ этого возникла разумѣется возможность имѣть даже въ речитативномъ акомпаниментѣ нѣкоторое богатство колоритовъ. Чисто-инструментальные номера оперы (симфоніи и ритурнели) у Монтеверде уже чреавычайно многообразны; они даютъ собой нѣчто далеко болѣе *оркестровое*, чѣмъ ритурнели прежнихъ компонистовъ, хотя и имѣютъ еще въ себѣ нѣкоторые оттѣнки хоровыхъ композицій.

Оркестръ Монтеверде въ большинствѣ содержитъ въ себѣ: двое клавицинбалъ, два contrabassi da viola, десять viola da brazzo, одну арфу Doppia, двѣ скрипки piccioli (alla francese), двѣ китарроны, два органа di legno, одинъ регалъ, три bassi da gamba, четыре тромбона, два рожка, одну флейту (фляжіолетную), одну clariny (дискантовую трубу), три trombe sordine (глушеныя трубы).

Уже въ первыхъ операхъ Монтеверде сказывалось много новыхъ принциповъ, новыхъ взглядовъ на дѣло инструментовки вообще, и на отдѣлку инструментальнаго акомпанимента въ особенности; болѣе всего интереснаго въ этомъ отношеніи представляетъ собой одинъ изъ его madrigali guerrieri, написанный имъ въ 1624 году и называющійся „Combantimento di Tancredi e Clorinda" (изъ Тассовскаго „Освобожденнаго Іерусалима"). Картина, которую даетъ въ этомъ мадригалѣ Монтеверде, есть нѣчто сильное и страстное; мастерски сдѣланный акомпаниментъ, главную, интересную сторону котораго составляютъ четыре віолы, полонъ драматизма.

Итакъ, благодаря усиленной дѣятельности такого человѣка какъ Монтеверде, новая форма не сгибла въ началѣ своего существованія. Своей даровитостью онъ раздвинулъ предѣлы новаго жанра музыкальной композиціи, и по пути, проложенному Пери и Бардивскою академіей, одинъ за другимъ пошли лучшіе компонисты XVII вѣка; сово-

кущная дѣятельность этихъ людей принесла поистинѣ изумительные результаты. Въ самомъ началѣ дѣятельности Монтеверде на поприщѣ оперной композиціи (именно въ 1610) году выступилъ на то же поприще другой компонистъ Жироламо Джіакобби съ своей оперой «Andromeda.» Черезъ шесть лѣтъ послѣ того, онъ же вмѣстѣ съ даровитымъ мадригалистомъ Гагліано Младшимъ и римскимъ уроженцемъ Квагліати положили на музыку Ринуччиніевскую «Эвридику,» послужившую текстомъ оперѣ Пери; въ томъ же году и къ «Дафнѣ» Ринуччини была написана новая музыка, авторомъ которой былъ Гагліано уже одинъ; въ этомъ новомъ видѣ послѣдняя опера была поставлена въ Болоньѣ и имѣла тамъ значительный успѣхъ. Вообще городъ Болонья въ этотъ періодъ времени начинаетъ играть видную роль въ исторіи развитія искуства музыки, и въ особенности въ исторіи развитія оперы; въ Болоньѣ одно за другимъ основываются цѣлыя общества на подобіе Бардивской академіи во Флоренціи, общества, главною задачей которыхъ поставлено развитіе и распространеніе новаго жанра музыкальной композиціи. Въ 1622 году Жираламо Джіакобби основалъ академію *de Filomusi*; затѣмъ Бурнетти и Бертакки основали академію *de musici Filaschisi;* еще прежде того и другого общества существовало третье— *Gelati*.

Въ результатѣ существованія всѣхъ этихъ академій вышло то, что къ 1700 году, т. е. въ продолженіи одного столѣтія, въ Болоньѣ появились на сценѣ, одна за другой, до семидесяти новыхъ оперъ разныхъ компонистовъ. Венеція въ этомъ отношеніи еще перещеголяла Болонью. Тамъ въ періодъ времени отъ начала дѣятельности Монтеверде, т. е. отъ 1613 до 1730 года (слѣдовательно тоже въ продолженіи ста съ небольшимъ лѣтъ) было исполнено до четырехъ сотъ оперъ; компонистовъ этого огромнаго количества оперъ Марпургъ насчитываетъ до сорока; театровъ же къ 1730 году (считая вмѣстѣ съ частными, дававшими исключительно только оперы) было въ Венеціи до пятнадцати.

Самыми видными компонистами времени, прямо слѣдующаго за временемъ Монтеверде, можно назвать троихъ, а именно: Кавалли, Цести и Кариссими. Первые два работали для Венеціанскихъ сценъ, послѣдній же, по времени собственно жившій раньше Цести, нельзя

2*

сказать, чтобъ состоялъ въ прямой связи съ оперой и театромъ, но, несмотря на это, своею дѣятельностью въ области музыкально-драматической композиціи онъ имѣетъ значеніе человѣка, сдѣлавшаго очень многое для развитія драматическаго стиля.

Франческо Колетто, прозванный Кавалли, родился въ Венеціи въ 1600 г. Съ 1617-го года онъ былъ пѣвцомъ въ капеллѣ Св. Марка, состоявшей въ то время подъ управленіемъ Монтеверде; съ 1638 г.—органистомъ при второмъ органѣ а съ 1658 г.—капельмейстеромъ капеллы Св. Марка. Одинъ изъ видныхъ органистовъ, выдающійся пѣвецъ, крайне продуктивный композитъ, Кавалли вообще былъ человѣкомъ многостороннимъ и ярко-талантливымъ. Живость, съ которой онъ успѣвалъ быть и виртуозомъ органистомъ, и пѣвцомъ, и писать одну за другой оперы, по истинѣ изумительна. Въ 1639 г. выступилъ онъ съ своей первой оперой ,,La nozze di Teti e di Peleo'', писанной къ тексту Персіани и въ промежутокъ времени до 1669 г. т. е. въ тридцать лѣтъ, онъ написалъ еще тридцать восемь оперъ. Нѣкоторыя изъ этихъ произведеній были не только любимѣйшими въ Венеціи, но обошли всѣ лучшія сцены Италіи, вездѣ пользуясь огромнымъ успѣхомъ; какъ на одну изъ такихъ можно указать на ,,Giasone'', писанную къ тексту Чиконьини; другая его опера ,,Ercole amante'' имѣла успѣхъ не только въ Италіи, но и внѣ ея предѣловъ: во Франціи она держалась довольно долго на сценѣ. Альфонсъ Шейбе, имѣвшій въ рукахъ экземпляръ одной изъ оперъ Кавалли, говоритъ о ней такъ: ,,по тогдашнему времени все это рѣшительно несравненно! Речитативъ Кавалли превосходитъ собою все видѣнное мной изъ этаго жанра композиціи его времени; онъ вѣчно свѣжъ, новъ, крайне выразителенъ, характеренъ, насколько можно этого желать. Когда я сличаю работу Кавалли съ работами нѣкоторыхъ современныхъ итальянскихъ композиторовъ, то я недоумѣваю: какъ могло исчезнуть, стереться это чистое золото'' (1).

Что касается Кариссими, то отъ его дѣятельности по части драматическаго стиля до насъ дошли лишь небольшіе отрывки, такъ что характеризуя его какъ человѣка, создавшаго своей высокоталантливой дѣятельностью чуть не эпоху, намъ приходится вѣрить его современ-

---

(1) Примѣч. ,,Critischen musicus'' Лейпцигъ 1745 г. 27.

никамъ, композиторамъ и ученымъ, жившимъ нѣсколько позднѣе его, изъ которыхъ многіе признаютъ въ немъ одного изъ величайшихъ въ свое время вожаковъ дѣла, и одного изъ самыхъ выдающихся представителей музыкальнаго искуства за всю вторую половину XVII-го столѣтія.

Біографическія свѣдѣнія о Джіакамо Кариссими темны и сбивчивы; по однимъ указаніямъ онъ былъ Падуанскій уроженецъ, по другимъ (въ томъ числѣ по Фетису [1]) онъ родился въ 1604 г. въ Марино, мѣстечкѣ близь Рима. Извѣстно о немъ, что онъ былъ капельмейстеромъ церкви Св. Аполлинарія въ Римѣ, что въ славѣ онъ былъ главнымъ образомъ между 1635—1680 годами и что умеръ онъ въ глубокой старости. Собствено для сцены Кариссими не написалъ сколько извѣстно ничего, но за то дѣятельность его по части драматически-музыкальнаго стиля тѣмъ сильнѣе сконцентрировалась около кантаты и ораторіи. Во всякомъ случаѣ онъ былъ представителемъ драматическаго музыкальнаго стиля, почему дѣятельность его и относится болѣе всего къ области развитія этого стиля —причина, послужившая поводомъ къ помѣщенію очерка-дѣятельности Кариссими именно въ настоящей главѣ. Кантаты писались и до Кариссими въ формѣ какъ бы оды къ не очень длиннымъ стихотворнымъ текстамъ лирическаго и лирико-эпическаго содержанія; Кариссими же сдѣлалъ изъ кантаты нѣчто драматическое, съ речитативомъ, аріозами и ансаблями; въ этомъ-то именно видѣ кантата и получила названіе ,,Cantata da camera,“ т. е. камерной кантаты.

Голоса этихъ кантатъ не были въ строгомъ смыслѣ слова драматическими персонажами, но тѣмъ не менѣе это были музыкальные характеры съ извѣстной индивидуализаціей каждаго изъ нихъ и съ положительными драматическими оттѣнками, такъ что, не бывъ композиціей, писанной для сцены, кантата Кариссими была въ сущности произведеніемъ драматическимъ, по крайней мѣрѣ со стороны чисто-музыкальной драматики. Доммеръ говоритъ по этому поводу слѣдующее: «Не трудно понять, почему композиторъ съ такими безконечно-благородными стремленіями, какъ Кариссими, предпочелъ оперѣ кантату; въ сущности кантата по части музыкальныхъ тонкостей была

(1) Примѣч. ,,Biographie universelle“. Парижъ—1860—65 г. II 188.

формой значительно болѣе выработанной, чѣмъ опера. Въ кантатѣ онъ могъ, не отдаваясь чисто-внѣшнимъ эффектамъ сценики, имѣть музыкальную драматику въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова. Не имѣя въ себѣ сценическихъ эффектовъ, кантата могла тѣмъ не менѣе содержать въ себѣ не менѣе чѣмъ опера музыкальной пластичности, художественной правды,—даже болѣе того: именно, благодаря отсутствію сценики въ тѣсномъ смыслѣ этаго слова, композиторъ по самому существу дѣла долженъ былъ стремиться къ возможно-совершенному идеалу при созданіи музыкальныхъ образовъ и характеровъ, такъ какъ онъ имѣлъ дѣло только съ одной музыкой и такъ какъ *одной музыкой* предстояло ему произвести на слушателя впечатлѣніе *драматизма*». Благодаря своимъ трудамъ по части писанія кантатъ, Кариссими шагъ за шагомъ совершенствовалъ драматическій стиль въ музыкѣ болѣе всякаго другаго композитора; онъ округлилъ форму аріознаго пѣнія, сдѣлалъ ее болѣе чѣмъ прежде блестящею, красивою, и главное — болѣе прежняго законченною; прежній, все еще угловатый речитативъ онъ буквально обогатилъ различными гармоническими подробностями акомпанимента и приданіемъ речитативу акцентовъ возможно близкихъ къ акцентамъ обыкновенной человѣческой рѣчи.

Во всѣхъ этихъ отношеніяхъ заслуга Кариссими по части усовершенствованія формы кантаты дѣйствительно огромна. Что касается до его трудовъ относительно компонированія ораторій, то въ этомъ отношеніи извѣстно также, что онъ оставилъ по себѣ очень многое. Ораторіи Кариссими въ наше время неизвѣстны; но о нихъ имѣется достаточно указаній у писателей, жившихъ долго спустя послѣ смерти композитора; такъ напр. Матессонъ говоритъ объ его ораторіи «Судъ Соломона», что она «несказанно хороша и драматична»; «крикъ матери», продолжаетъ онъ нѣсколько далѣе, «въ ту минуту, когда Соломонъ приказываетъ раздѣлить ребенка пополамъ, полонъ замѣчательной художественной правды». О другой ораторіи „Jephta" говоритъ Аѳанасій Кирхеръ, въ своемъ сочиненіи „Musurgia universalis" съ положительнымъ восторгомъ и приводитъ при этомъ какъ примѣръ отрывокъ изъ нея, а именно шестиголосный хоръ безъ инструментальнаго акомпанимента. Фетисъ, кромѣ этихъ двухъ ораторій соч. Кариссими, поименовываетъ еще девять; Хризандеръ указываетъ на одиннадцать почти совершенно неизвѣстныхъ ораторій, которыя ему уда-

люсь пріобрѣсть себѣ въ драгоцѣнномъ спискѣ временъ самаго Кариссими. Доммеръ говоритъ объ ораторіяхъ Кариссими слѣдующее: „То, что я самъ видѣлъ изъ этихъ ораторій,' наводитъ меня на одну и ту же мысль, а именно: я удивляюсь въ нихъ вообще всему, но хоръ Кариссими рѣшительно поражаетъ меня своей необычайной силой и грандіозностью“.

Акомпаниментомъ къ ораторіи Кариссими служилъ обыкновенно или органъ-solo, или органъ въ соединеніи съ двумя скрипками. Кромѣ кантатъ и ораторій, Кариссими оставилъ по себѣ очень большое количество серенадъ и нѣсколько комическо-музыкальныхъ сценъ, какъ напр.: „Циклопы“, „Завѣщаніе осла“ и другія. По части строго-церковной музыки отъ него осталось нѣсколько пьесъ въ пять, шесть, семь и даже двѣнадцать голосовъ, нѣсколько „Concerti sacri“, довольно большое количество мотетовъ и множество разныхъ мелкихъ вещей, о которыхъ до нашего времени дошли только неясныя, отрывочныя свѣдѣнія.

Какъ пѣвецъ, Кариссими создалъ или, лучше сказать, приготовилъ къ созданію новый и благородный жанръ камернаго пѣнія, нашедшій себѣ впослѣдствіи видныхъ вожаковъ и представителей въ знаменитыхъ учителяхъ пѣнія Пистокки и Бернакки; какъ учитель пѣнія, Кариссими очевидно былъ очень знаменитъ, судя по тому, что его „Ars cantandi“ вышло въ свѣтъ въ 1696 году третьимъ изданіемъ, а въ 1753 году — седьмымъ изданіемъ, и еще вдобавокъ въ переводѣ на нѣмецкій языкъ. Между учениками Кариссими по части композиціи можно указать на многихъ, изъ которыхъ каждый сдѣлался затѣмъ самъ по себѣ чрезвычайно виднымъ представителемъ искуства, какъ напр. А. Скарлатти, Бонончини, Бассони и др. Кариссими же былъ учителемъ и третьяго изъ вышеупомянутыхъ, композиторовъ первой эпохи развитія драматическаго стиля, т. е. учителемъ Цести.

Маркъ-Антоніо Цести былъ флорентійскій монахъ изъ монастыря въ Ареццо. Родился онъ въ 1625 году и умеръ въ Венеціи въ 1670 году. Началъ карьеру опернаго композиста Цести десять лѣтъ позднѣе Кавалли, слѣдовательно въ 1649 году, и первымъ трудомъ его на этомъ поприщѣ была написанная имъ для Венеціанской сцены опера „Orontea“. Въ слѣдующія затѣмъ двадцать пять лѣтъ онъ написалъ шесть оперъ, изъ которыхъ особенно огромнымъ успѣхомъ

пользовалась „La Dori“, относящаяся, какъ кажется, къ шестидесятымъ годамъ XVII вѣка, обошедшая въ свое время всѣ лучшія сцены Италіи и вездѣ имѣвшая одинаково огромный успѣхъ.

Идя по слѣдамъ своего великаго учителя, Цести написалъ также много кантатъ. По этому поводу на него обрушилось даже обвиненіе въ томъ, что онъ „осквернилъ кантату, смѣшавъ ее съ оперой, такъ что въ тогдашней Римской оперѣ можно было всегда найти и кантату“; говоря другими словами, это значитъ, что Цести ввелъ въ употребленіе въ оперномъ дѣлѣ тѣхъ формъ кантаты, которыя явились на свѣтъ Божій благодаря его же трудамъ и трудамъ Кариссими, и что онъ такимъ образомъ какъ бы перенесъ кантату въ оперу.

Опера этаго времени является уже безспорно какъ нѣчто болѣе совершенное въ сравненіи съ тѣмъ, какою она была въ началѣ XVII вѣка. Речитативъ сдѣлался округленнѣй, бассъ — подвижнѣе и многообразнѣе, каденцы стали принимать видъ отчасти сохранившійся до позднѣйшаго времени. Аріозное пѣніе Кариссими, Кавалли и Цести уже ушло впередъ въ мелодическомъ отношеніи отъ того, чѣмъ оно было у Монтеверде; въ оперѣ Кавалли „Giasone“ попадаются уже номера съ надписью надъ ними *aria*, номера, которые хотя еще и далеки до того, чѣмъ сдѣлалась арія въ позднѣйшія времена, но въ которыхъ тѣмъ не менѣе начинаетъ ощущаться форма и самостоятельность характера, отличающая позднѣйшую арію отъ речитатива.

Вторая половина XVII вѣка вообще представляетъ собой въ Венеціи довольно богатый періодъ по части развитія оперной композиціи. Кромѣ Кавалли и Цести въ послѣднія сорокъ-пятьдесятъ лѣтъ XVII вѣка можно насчитать весьма изрядное количество именъ композиторовъ, работавшихъ на поприщѣ усовершенствованія драматически-музыкальнаго стиля. Между прочими стоитъ упомянуть о слѣдующихъ: Джіованни Роветта, бывшій сначала пѣвцомъ, потомъ вице-капельмейстеромъ и наконецъ капельмейстеромъ капеллы св. Марка въ Венеціи (съ 1643 года, тотчасъ послѣ смерти Монтеверде); Джіованни Легренци, занимавшій также должность капельмейстера капеллы св. Марка (отъ 1685—1690 г.), особенно извѣстный тѣмъ, что онъ очень улучшилъ и усилилъ оркестръ знаменитой капеллы; по части писанія оперъ Легренци былъ однимъ изъ плодовитыхъ композиторовъ своего времени: насчитываютъ ихъ у него до семнадцати; Пьетро Ан-

дреа Ціани, замѣстившій Кавалли въ его должности втораго органиста церкви св. Марка; написалъ онъ для Венеціанской сцены въ промежутокъ времени отъ 1654—1676 года пятнадцать оперъ; Карло Палавиччини, написавшій до двадцати оперъ, изъ которыхъ нѣкоторыя были компонированы для Дрезденской придворной сцены. Кромѣ этихъ болѣе видныхъ компонистовъ не было недостатка и въ такихъ, которые будучи такъ сказать компонистами не первой величины, все же принесли не мало пользы общему дѣлу развитія оперной композиціи, какъ напр. Леардини, Луццо, Сарторіо, Роветтино, Боретти, Цанетти и другіе.

II.

ПЕРВОЕ РАСПРОСТРАНЕНІЕ ОПЕРЫ ЗА ПРЕДѢЛЫ ИТАЛІИ.

Роль Италіи въ періодъ перваго развитія оперы.—Первая опера въ Германіи и наступившій за тѣмъ періодъ возникновенія національной оперы.—Итальянская опера во Франціи.—Перренъ и Камберъ какъ родоначальники національной Французской оперы.—Опера въ Англіи.

Въ то время, о которомъ идетъ рѣчь, роль Италіи въ исторіи развитія искуства была не тѣмъ, во что обратилось положеніе Италіи на этотъ счетъ среди другихъ государствъ Европы за позднѣйшій періодъ времени. Въ наше время Италія по части музыки вообще и оперы въ особенности не только не играетъ роли вожака въ дѣлѣ развитія искуства, но даже и вообще то не имѣетъ такого значенія на этомъ поприщѣ какое имѣютъ напр. Германія и Франція, идущія впереди всего остальнаго въ Европѣ на пути общаго развитія музыкальнаго искуства. Въ тѣ-же стародавнія времена Италія продолжала еще, какъ это было и по началу, играть первенствующую роль въ области музыки. Италія была матерью новой формы, такъ быстро захватившей симпатіи тогдашняго образованнаго общества, и изъ Италіи форма эта въ своемъ быстромъ развитіи проникла и за ея предѣлы, прежде всего въ Германію, уже успѣвшую къ тому времени выработать въ себѣ

чрезвычайную чуткость къ вопросамъ искуства вообще, и сверхъ того подчиненную еще Итальянскимъ влияніямъ на столько, что конечно явленіе, какъ нарожденіе новой формы искуства, быстро завоевавшей себѣ симпатіи Италіи, не могло не найдти себѣ немедленнаго отраженія въ жизни Германскаго искуства.

Первыми насадителями оперы въ Германіи были Мартинъ Опицъ и Генрихъ Шютцъ, при чемъ конечно оба они, и авторъ текста, и авторъ музыки, держались на почвѣ итальянизма. Опицъ перевелъ текстъ Ринуччиниевской „Дафны" на нѣмецкій языкъ, а Шютцъ сочинилъ къ переводу музыку, такъ какъ музыка Пери съ новымъ текстомъ, т. е. съ нѣмецкимъ переводомъ, рѣшительно отказывалась укладываться въ одно цѣлое. Новое сочиненіе было исполнено 13-го апрѣля 1627-го года въ Торгау при дворѣ курфюрста Іоанна Георга I по поводу бракосочетанія ландграфа Гессенскаго съ Элеонорой Саксонской. Музыка Шютца потеряна и потому сказать о ней что либо положительное невозможно; но принимая въ разсчетъ музыкальную личность самаго Шютца, и то, что даже за текстомъ первой оперы нѣмцы адресовались къ Италіи, за тѣмъ въ виду того, что новая музыка къ „Дафнѣ" и явилась то на свѣтъ главнымъ образомъ ради невозможности сохранить прежнюю музыку съ нѣмецкимъ текстомъ, нетрудно будетъ предположить, что ничего оригинальнаго, ничего новаго первая опера, написанная нѣмцемъ композиторомъ, представлять собою не могла, и что новая музыка „Дафны" написана была совершенно по тому масштабу требованій, какой вытекалъ изъ прежней ея музыки, сочиненной Итальянцемъ. Очень долгое время новая опера оставалась единственнымъ произведеніемъ въ этомъ родѣ. Будучи неизмѣримо бѣднѣе Италіи того времени по части композиторовъ, Германія по естественному порядку вещей не могла сразу выставить столько и такихъ бойцовъ за новую форму сколько выставила ихъ Италія. Только со второй половины столѣтія, значитъ черезъ четверть вѣка послѣ представленія первой оперы начинаютъ въ Германіи то тамъ, то сямъ, осуществляться различные свѣтскія представленія съ музыкой написанной нѣмецкими композиторами. Представленія эти совершаются всякій разъ по поводу разныхъ празденствъ, бракосочетаній, вообще торжествъ придворнаго характера и будучи правда драматическими сочиненіями съ музыкой, т. е. написанныя въ формѣ

оперы, отличаются по началу полною подчиненностью характера итальянскимъ вліяніямъ. Въ строгомъ смыслѣ слова сама Германія какъ страна остается не причемъ въ этотъ первоначальный періодъ развитія въ Германіи опернаго дѣла; композиціи новой формы пишутся только для придворныхъ торжествъ, слушаютъ ихъ только разные курфюрсты, герцоги, ландграфы и ихъ приближенные, нація же можно сказать не участвуетъ въ дѣлѣ ни своими вліяніями при посредствѣ выраженія симпатій или антипатій къ народившейся вновь формѣ, ни хотя бы простымъ присутствованіемъ при исполненіи новыхъ произведеній. Затѣмъ начинаетъ сказываться, и во первыхъ въ нѣкоторыхъ вольныхъ городахъ Германіи, стремленіе устроить у себя тоже, что имѣется въ замкнутыхъ придворныхъ кружкахъ, но устроить на той почвѣ на какой оно стоитъ въ Италіи, т. е. создать постоянный театръ, стянуть къ нему музыкальныя силы и начать давать оперы для всѣхъ, а не для извѣстнаго кружка слушателей, по возможности придавъ всему этому національный характеръ, или хотя бы характеръ самобытный, чуждый строгаго подчиненія Итальянскимъ традиціямъ. Гамбургъ первый выступаетъ на этомъ поприщѣ, такъ что Гамбургъ именно слѣдуетъ считать колыбелью нѣмецкой оперы, не той оперы которая по Итальянскому масштабу компоновалась для различныхъ придворныхъ торжествъ, а той, которую нѣмецкіе поэты и нѣмецкіе компонисты писали для нѣмцевъ вообще и писали, примѣняясь къ масштабу національныхъ требованій. Первое представленіе такой національной оперы въ Гамбургѣ состоялось 2 января 1678-го года. Пока съ исторіей развитія опернаго дѣла въ Германіи мы на этомъ и остановимся; Гамбургская опера была явленіемъ на столько самобытнымъ и выдающимся для своего времени, что разсказъ о ней составитъ собою предметъ одной ихъ нижеслѣдующихъ главъ.

Во Францію новая форма проникла нѣсколько позднѣе чѣмъ въ Германію, но за то тамъ она не долго пробыла въ положеніи явленія чужеземнаго, искуственно перенесеннаго на французскую почву, а очень скоро привилась къ жизни, завоевавъ себѣ всеобщія симпатіи. Въ 1645 г. Кардиналъ Мазарини выписалъ въ Парижъ труппу итальянскихъ пѣвцовъ и въ томъ же году была поставлена опера «La finta pazza» съ текстомъ Строцци и музыкой Сократи, написанными для Венеціи. Въ 1647 г. исполнена была тѣми же пѣвцами опера

«Orfeo ed Euridice». Обѣ оперы имѣли огромный успѣхъ; новый жанръ композиціи встрѣтилъ самое горячее и всеобщее сочувствіе. Но очень недолго французы оставались довольны тѣмъ положеніемъ, въ которомъ имъ приходилось слушать нѣчто правда прекрасное по тогдашнимъ понятіемъ, но слушать, сознавая что это прекрасное есть чужое. Прошло нѣсколько лѣтъ и зародилась идея о положительной необходимости создать свою собственную оперу. Въ 1650 г. поставлена была королевскимъ драматическимъ обществомъ Корнелевская „Андромеда" съ сдѣланной къ нею музыкой, а на слѣдующій годъ шелъ во дворцѣ кардиналана писанный Бансеродомъ балетъ „Кассандра".

То и другое конечно еще не было оперой, но и въ томъ и другомъ замѣчалось именно проявленіе стремленій къ опернымъ формамъ, культировать которыя предполагалось на національной почвѣ и внѣ подчиненія итальянскимъ вліяніямъ. Восемь лѣтъ позднѣе Пьеръ Перренъ написалъ текстъ пяти-актной оперы, а къ ней органистъ и концертмейстеръ Робертъ Камберъ написалъ музыку. Опера эта являла собою плодъ правда не зрѣлый, но все же плодъ національнаго творчества. Исполнена была эта первая „comedie française en musique", какъ называлась эта опера, въ Исси, въ замкѣ Дела-Гайя, и имѣла огромный успѣхъ, очевидно благодаря уже тому, что вся она была дѣломъ чисто національнымъ, и отчасти благодаря достоинствамъ музыки Камбера, отзывы о которой современниковъ единогласно сходились къ тому, что она была „высокопрекрасна". Черезъ годъ послѣ того, когда по случаю бракосочетанія Людовика XIV съ инфантою Испанской, поставлена была опера Кавалли „Serse", она уже не понравилась, не смотря на то, что конечно опера эта своими художественными достоинствами вообще и достоинствами музыкальной фактуры въ особенности, оставляла довольно далеко за собой ту первую итальянскую оперу, которая во Франціи же возбудила восторгъ. Дѣло въ томъ, что очевидно всѣ симпатіи остались за національной оперой. Послѣднее послужило поводомъ къ тому, что Камберъ съ Перреномъ задумали новую оперу „Arianne, ou le mariage de Bachus". Опера была написана очень скоро, но первое представленіе ея задержалось смертью кардинала и задержалось на долго. Десять лѣтъ не было никакихъ представленій. Въ 1671 г. въ улицѣ Мазарини была окончена постройкой сцена для оперныхъ представленій, и новый театръ былъ открытъ оперою „Pomone" тѣхъ

же Перрена и Камбера. Насколько сочувственно Франція и Парижъ отнеслись къ людямъ, начавшимъ первыми трудиться на поприщѣ національной оперы, можно видѣть отчасти и изъ того, что одинъ авторъ либретто получилъ за свое произведеніе до тридцати тысячъ франковъ гонорара, такъ какъ новая опера въ теченіи восьми мѣсяцевъ не сходила со сцены. Такимъ образомъ дѣло національной оперы во Франціи стало сразу на прочную ногу и даже Перренъ исхлопоталъ себѣ право ,,въ теченіи двѣнадцати лѣтъ въ Парижѣ и другихъ городахъ королевства образовывать музыкальныя оперныя академіи и посредствомъ нихъ исполнять публично представленія по примѣру тѣхъ, что даются въ Итали и Германіи.''

Въ Англіи съ давнихъ поръ существовали различные маскарады съ музыкой, интермецци, и пр. но къ настоящему дѣлу по части насажденія у себя оперы Англія не приходила далѣе всѣхъ. По началу и долгое время затѣмъ ей приходилось заимствовать оперу у Италіи и даже у Франціи. Первымъ національнымъ опернымъ композиторомъ у Англичанъ былъ Генри Пурцель, современникъ Люлли (во Франціи). Пурцель какъ музыкантъ правда воспитался на Итальянцахъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ у него нельзя отнять самобытности таланта и того, что даже будучи ученикомъ итальянскихъ мастеровъ дѣла онъ все же является національнымъ Англійскимъ композиторомъ. Болѣе подробная рѣчь о немъ будетъ ниже, когда придется говорить о положеніи опернаго дѣла въ Англіи въ тотъ періодъ времени, къ которому относится жизнедѣятельность Пурцелля т. е. въ періодъ параллельный первоначальному развитію во Франціи дѣла національной большой оперы.

III.

АЛЕКСАНДРЪ СКАРЛАТТИ.

А. Скарлатти. Біографическія данныя и свѣдѣнія о численности его композицій.—Значеніе Скарлатти въ исторіи развитія искуства какъ композиста и учителя-родоначальника школы оперной композиціи.

Періодъ исключительно блестящаго состоянія дѣла оперной композиціи въ Италіи начинается со времени дѣятельности на композиторскомъ поприщѣ Александра Скарлатти, отца знаменитаго клавирвиртуоза Доменико Скарлатти, композиціи котораго до нашего времени фигурируютъ на концертныхъ программахъ. Свѣдѣній о жизни А. Скарлатти съ сожалѣнію сохранилось еще меньше чѣмъ точныхъ свѣдѣній о массѣ его композицій, массѣ, поражающей своей численностью. По однимъ указаніямъ онъ былъ уроженцемъ Сициліи, по другимъ—онъ родился въ Неаполѣ; первое свѣдѣніе заслуживаетъ болѣе вѣроятія, примѣняя его ко всему тому, что извѣстно о великомъ композиторѣ. Годы его рожденія и смерти принадлежатъ также къ числу явленій, относительно которыхъ указанія разныхъ писателей расходятся. Нѣмецкіе историки принимаютъ періодъ жизни А. Скарлатти приблизительно между 1650—1725 годами, что въ основаніи, если не до мелочей, должно быть вѣрно, ибо оно соотвѣтствуетъ среднимъ даннымъ на этотъ счетъ. Правда, что флейтистъ Кванцъ, лично знавшій

А. Скарлатти, которому онъ былъ рекомендованъ ученикомъ Скарлатти Гассе, говоритъ, что въ 1725 г. онъ засталъ великаго композиста очень старымъ, но еще бодрымъ человѣкомъ; но указаніе это нисколько не противорѣчитъ тому, если мы именно 1725-ый, или 1726-ый годъ примемъ за годъ смерти Скарлатти. Извѣстно что Скарлатти учился музыкѣ подъ руководствомъ Кариссими, но когда именно начались эти его занятія неизвѣстно; имѣются указанія на то, что въ 1680 г. онъ уже разстался съ своимъ учителемъ. Въ этомъ же году, какъ можно предполагать умеръ и Карассими, о которомъ покрайней мѣрѣ послѣ 80-го года нѣтъ уже указаній какъ о живущемъ еще композиторѣ. Разставшись съ Кариссими, А. Скарлатти отправился въ Вѣну, затѣмъ въ Мюнхенъ, возвратился опять въ Римъ, гдѣ и появилась въ свѣтъ его первая опера „L'Onesta negl'amore". Затѣмъ въ качествѣ капельмейстера былъ онъ приглашенъ къ Неаполитанскому двору; въ этой-то должности и оставался онъ до самой смерти и въ Неаполѣ именно и написалъ невѣроятную массу своихъ композицій. Лихорадочная скорость, съ которою кончалъ А. Скарлатти свои сочиненія, начиная ихъ иногда по нѣскольку заразъ, рѣшительно баснословна, въ особенности принимая въ расчетъ художественныя достоинства его композицій. Писалъ Скарлатти и для театра, и для церкви, и камерныя композиціи. Кромѣ множества мотеттовъ, псалмовъ, духовныхъ концертовъ, онъ по увѣренію Кванца „до двухсотъ разъ клалъ мессу на музыку"; сверхъ того имъ были написаны семь ораторій, одна пассіона, множество мадригаловъ и серенадъ. Казалось бы все это уже многимъ превышало собою всякое вѣроятіе по части композиторской продуктивности! А между тѣмъ оно составляло лишь меньшую долю его композиторскаго труда, такъ какъ въ 1721 г. окончена была имъ опера „Griselda", которая была его *сто четырнадцатою оперой*, считая отъ первой появившейся на сценѣ за сорокъ лѣтъ передъ тѣмъ. Послѣднее свѣдѣніе выглядитъ какъ бы продуктомъ фантазіи человѣка сообщающаго его, но однако оно вѣрно, ибо на этомъ указаніи сходятся различные источники и въ томъ числѣ наиболѣе солидные источники нѣмецкой литературы. О томъ сколько solo-кантатъ написалъ Скарлатти можно судить уже изъ того, что нѣкій неаполитанскій богачъ-любитель, собиратель музыкальныхъ манускриптовъ, жившій во времена Скарлатти въ Неаполѣ, собралъ нѣсколько сотъ манускрип-

товъ Скарлаттиевскихъ кантатъ. Работая такимъ образомъ на поприщѣ композиціи этотъ невѣроятный по производительности талантъ находилъ еще довольно времени заниматься съ своими учениками, которыхъ съѣзжалось къ нему очень много со всѣхъ концовъ тогдашней Европы.

Чуть не половина всего того, что было въ его время даровитаго и блестящаго въ музыкальномъ мірѣ, брало у него уроки, такъ что его вліяніе, его имя были колоссальны. Итальянцы и нѣмцы ученики его, уѣзжая изъ Неаполя разносили принципы своего велика учителя по цѣлому свѣту, и можно безошибочно сказать, что къ концу первой четверти XVIII-го вѣка не было такого угла въ образованной Европѣ, куда бы не проникло явленіе Скарлаттизма въ музыкѣ, куда не проникли бы традиціи Неаполитанской школы, начавшей свое существованіе съ А. Скарлатти. Рядомъ съ извѣстностью композиста А. Скарлатти въ свое время пользовался славой какъ клавирвиртуозъ, арфистъ и пѣвецъ. Кванцъ говоритъ о немъ, что онъ игралъ на клавирѣ съ огромнымъ знаніемъ дѣла, хотя конечно не съ такими проявленіями безпримѣрной техники какъ сынъ его Доменико; по части фортепьяно и органа Скарлатти оставилъ также два тома композицій. Какъ пѣвецъ и учитель пѣнія А. Скарлатти былъ настолько же родоначальникомъ драматической школы пѣнія, насколько его учитель Кариссими былъ отцомъ школы камернаго пѣнія. Какъ капельмейстеръ очевидно онъ былъ также весьма замѣчателенъ, судя по тому, что королевская школа въ Неаполѣ съ него начинаетъ свой періодъ процвѣтанія.

Роль, которую играетъ А. Скарлатти въ исторіи развитія искуства, есть роль очень выдающаяся; композиторская дѣятельность его составляетъ какъ бы переломъ въ дѣлѣ развитія искуства, переходъ отъ строгаго стиля, начавшаго свое существованіе Палестриною, къ такъ называемому прекрасному стилю, иначе говоря къ стилю драматически музыкальному позднѣйшей эпохи. Переходъ этотъ конечно подготовлялся уже его предшественниками, но совершился онъ, благодаря композиторской и учительской дѣятельности А. Скарлатти и дѣятельности его учениковъ и послѣдователей, ближайшихъ къ нему представителей Неаполитанской оперной школы. Самъ Скарлатти стоитъ такимъ образомъ на рубежѣ, на границѣ двухъ рѣзко отличающихся одинъ отъ

другаго періодовъ развитія искуства; какъ можно сказать «періодъ развитія искуства отъ Григорія Великаго да Палестрины», такъ можно выразиться «періодъ развитія искуства отъ Палестрины до А. Скарлатти» и «періодъ послѣ Скарлаттивской оперы». Замѣчательно при этомъ, что самъ Скарлатти принадлежитъ какъ бы обѣимъ эпохамъ: эпохѣ, бывшей до него и эпохѣ послѣдующей; какъ церковный композиторъ, какъ строгій контрапунктистъ и приверженнецъ чистаго, строгаго стиля въ церковной музыкѣ, онъ съ этой стороны его композиторской дѣятельности какъ бы заканчиваетъ собою Палестрино-Скарлаттивскую эпоху; съ другой стороны по своимъ произведеніямъ свѣтской музыки, въ особенности музыки драматической, по внесеннымъ имъ въ эту область новымъ элементамъ мелодической красоты и богатства драматическихъ образовъ, онъ является представителемъ послѣдующей за нимъ эпохи, родоначальникомъ той школы, которая въ лицѣ его учениковъ и послѣдователей выработала новыя начала оперной композиціи. Задачи новаго искуства начали разрѣшаться благодаря дѣятельности А. Скарлатти и какъ водится конечное разрѣшеніе ихъ пережило своего великаго представителя и достигло конечныхъ результатовъ гораздо позднѣе, послѣ трудовъ его послѣдователей, ведшихъ дѣло по указанному имъ пути. Та итальянская опера, вѣнцомъ которой является «Севильскій Цирюльникъ» соч. Россини начинаетъ свое существованіе именно со Скарлатти. Все ея первоначальное развитіе въ Неаполѣ, Венеціи, Болоньѣ, Вѣнѣ и другихъ музыкальныхъ центрахъ Европы имѣетъ своимъ исходнымъ пунктомъ дѣятельность Скарлатти, такъ какъ всякіе Бонончини, Кальдара, Конти, итальянизированный насквозь нѣмецъ Гассе и пр. были или непосредственными учениками Скарлатти, или горячими послѣдователями его традицій. Самъ Гендель усердно изучалъ Скарлатти, видя въ его произведеніяхъ начало очень многаго въ современномъ ему, Генделю, искуствѣ. Даже церковныя композиціи Скарлатти люди его и нѣсколько позднѣйшей эпохи, какъ напр. Жомелли, ставили чрезвычайно высоко; а между тѣмъ не можетъ быть и рѣчи о томъ, насколько значеніе Скарлатти какъ представителя оперной школы композиціи стоитъ выше значенія его какъ компониста церковнаго.

А. Скарлатти значительно обогатилъ самый видъ музыкальной стороны дѣла въ оперѣ, выяснивъ нѣкоторые формы ея; ему это было

тѣмъ удобнѣе, что онъ при своей замѣчательной даровитости зналъ какъ никто, что такое были художественные идеалы его времени, зналъ безошибочно и навѣрняка проводилъ свои музыкальные принципы въ жизнь, облекая ихъ въ тѣ формы, къ которымъ инстинктивно стремилось и все окружающее. Сила страсти, величавость, не были чертами, присущими Скарлаттивской музѣ; но за то въ произведеніяхъ его свѣжесть и красота мелодики соединялись съ такою живостью драматически-музыкальныхъ образовъ, что даже позднѣйшіе историки признаютъ, что напр. въ жанрѣ комической оперы Скарлатти былъ неподражаемъ. Формы пѣнія у Скарлатти конечно не являются еще настолько законченно-выработанными какъ напр. ораторныя формы у Генделя или церковныя формы у Баха; но все таки это уже дѣйствительныя формы, которымъ предстояло развиваться при посредствѣ его принциповъ и дѣятельности его послѣдователей Неаполитанской школы. Части мелодіи у Скарлатти еще не длинны, но онѣ красивы, граціозны, и обладаютъ драматическимъ смысломъ. Его аріи состоятъ уже изъ друхъ частей и *da capo*—форма которая правда не была положительною новостью, полнымъ изобрѣтеніемъ Скарлатти, но которая все же именно благодаря ему, пересаженная имъ на оперную почву, его же даровитыми руками взрощенная, дала позднѣйшіе идеалы формы оперной аріи. Указанія, что будто именно Скарлатти первымъ началъ употреблять въ дѣло *da capo* въ аріяхъ ([1]), и именно примѣнилъ эту форму въ своей оперѣ «Theodora», данной въ первый разъ въ 1693 г., имѣетъ противъ себя тотъ фактъ, что еще въ 1661 г. композиторъ Тенагліа написалъ оперу «Clearco», въ которой имѣется уже *da capo* въ аріяхъ. По указанію Артеага еще ранѣе того культивировалъ *da capo* пѣвецъ Балтазаръ Ферри. Но какъ бы то ни было указанные факты суть явленія единичныя, не болѣе какъ исключенія въ своемъ родѣ, со времени же Скарлатти *da capo* оперной аріи есть установившійся принципъ.

Речитативъ поднялъ Скарлатти на ту высоту, на которой онъ никогда не стоялъ до него, и вообще говоря его можно считать за изобрѣтателя того вида речитатива, который называется recitativo accom-

---

(1) Примѣч. Gerber. „Tonkünstlerlexicon". IV. 31.

3*

pagnato. Бурней разсказываетъ, что въ бытность его въ Римѣ (въ семидесятыхъ годахъ XVIII-го столѣтія) онъ не однажды слышалъ, что recitativo acompagnato обязанъ своимъ изобрѣтеніемъ жившему еще въ то время Ринальду Капуанскому, но что затѣмъ, производя различныя изысканія въ архивѣ коллегіи Girolamo della Carità, онъ нашелъ тамъ одну ораторію Скарлатти, въ которой имѣлось нѣсколько номеровъ recitativo acompagnato. Слѣдовательно Скарлатти, а не кого либо другаго, надлежитъ считать изобрѣтателемъ этой формы речитатива. Да и во всякомъ случаѣ форма эта была уже извѣстна въ концѣ XVII-го столѣтія: Генри Пурцелль въ своей оперѣ «Дидона и Эней» имѣлъ уже recitativo acompagnato, а опера эта относится къ восьмидесятымъ годамъ XVII-го столѣтія.

Употребленіе струнныхъ смычковыхъ инструментовъ Скарлатти весьма расширилъ противъ прежняго, придавъ имъ значеніе, какого они прежде не имѣли, а именно значеніе самостоятельности и полноты смычковой группы въ оркестрѣ. Произошло это отчасти отъ того, что вообще Скарлатти питалъ антипатію къ духовымъ инструментамъ, находя не безъ основанія, что устройство ихъ въ его время было далеко не такъ совершенно, какъ этаго можно было бы желать и во всякомъ случаѣ не представляло собой той законченности, которою сравнительно отличались смычковые инструменты; такъ, или иначе, а во всякомъ случаѣ фактъ состоитъ въ томъ, что смычковымъ инструментамъ было отведено въ оркестрѣ надлежащее мѣсто, и что именно со времени дѣятельности Скарлатти смычковая группа начала дѣлаться основаніемъ оркестровой комбинаціи, будь то въ оркестрѣ самостоятельномъ или акомпанирующемъ. Скарлатти же первый началъ компановать акомпаниментъ не только въ болѣе самостоятельномъ видѣ, но даже иногда снабжая его самостоятельнымъ мотивомъ. Форма итальянской увертюры создалась также благодаря Скарлатти; форма эта болѣе мягкая и подвижная чѣмъ первая форма французской увертюры была собственно совершенной противуположностью французской, Люлливской увертюрной формы: послѣдняя состояла изъ двухъ медленныхъ частей раздѣленныхъ скорою частью, Итальянская же, Скарлаттивская увертюра состояла изъ одного grave помѣщеннаго между двумя Allegro.

Изъ позднѣйшихъ писателей о музыкѣ имѣются и такіе, которые

отказываютъ Скарлатти въ признаніи всѣхъ его великихъ заслугъ; но писатели эти являютъ собою чрезвычайно рѣдкое исключеніе; во всякомъ случаѣ огромное большинство придерживается одинаковаго мнѣнія о великости роли Скарлатти въ исторіи развитія искуства вообще и оперного дѣла въ особенности. Не лишнемъ будетъ здѣсь привести мнѣніе о Скарлатти какъ композиторѣ такого великаго знатока искуства какъ Мартини, который приводя (1) превосходный четырехъ-голосный мадригалъ Скарлатти „Cor mio deh non languire“, называетъ Скарлатти „глубокимъ знатокомъ“ дѣла. Гассе, говоря о Скарлатти, называетъ его величайшимъ композиторомъ Италіи, прибавляя при этомъ „что значитъ быть величайшимъ композиторомъ въ мірѣ“.

По части сочиненій Скарлатти раздѣлилъ участь своего учителя Кариссими; изъ той невѣроятной массы композицій, которая была плодомъ его обильной творчествомъ дѣятельности, до нашего времени дошло лишь не многое, да и то въ большинствѣ случаевъ въ видѣ отрывковъ. Подобно тому, какъ потеряны были для потомства композиціи Кариссими, такъ и отъ композицій Скарлатти остались лишь мелочные остатки громаднаго цѣлаго; все остальное частію разсѣяно по разнымъ архивамъ и библіотекамъ собирателей старинныхъ музыкальныхъ манускриптовъ, частію потеряно совершенно. Но не потеряно для исторіи то значеніе, какое имѣетъ А. Скарлатти въ области развитія музыкальнаго искуства, не потеряно потому, что Скарлаттизмъ въ дѣлѣ оперной композиціи не умеръ вмѣстѣ съ самимъ Скарлатти, а привился къ жизни искуства, благодаря ученикамъ и послѣдователямъ композитора, которые шли неуклонно впередъ по широкому пути проложенному впервые ихъ великимъ учителемъ.

---

(1) Примѣч. Sagg. fondam. II. 207.

IV.

КОМПОНИСТЫ НЕАПОЛИТАНСКОЙ ШКОЛЫ ПОСЛѢ-СКАРЛАТТИВСКОЙ ЭПОХИ.

Дуранте, Лео и Фео. — Значеніе Неаполитанской школы младшаго поколѣнія. — Гаэтано Греко и Порпора. — Перголезе, Дуни и Лагресчино. — Винчи. — Жомелли. — Тераделласъ. — Пиччини. — Саккини. — Траэтта. — Паэзіелло. — Остальные компонисты Неаполитанской школы. — Послѣ-Скарлаттивская опера. — Первые либретисты.

То, что впервые выразилъ Пери своими двумя операми, что на первыхъ порахъ развивали своими произведеніями Монтеверде и Кавалли, на созиданіе чего и Кариссими внесъ немалую лепту, сказало свое блестящее слово въ дѣятельности А. Скарлатти. И послѣ этой дѣятельности началось то широкое процвѣтаніе опернаго дѣла въ Италіи, которое захватило собою всѣ четыре главные центра Итальянской музыкальной жизни: Неаполь, Римъ, Венецію и Болонью. Первыми дѣятелями послѣ Скарлатти, какъ представители Неаполитанской школы, выступаютъ ученики Скарлатти, которыхъ вмѣстѣ съ тѣмъ можно считать и родоначальниками такъ сказать младшей Неаполитанской

школы, подъ каковымъ именемъ понимается уже второе поколѣніе выучениковъ-композиторовъ послѣ Скарлатти, а именно: Франческо Дуранте, Леонардо Лео, Франческо Фео и Гаэтано Греко, собственно не бывшій ученикомъ Скарлатти, а напротивъ того современникъ великаго композитора, но совершенно подчинявшійся его принципамъ. Дуранте, Лео и Фео будучи непосредственными учениками Скарлатти, сверхъ того были и учениками одного изъ представителей Римской школы, Питони.

Франческо Дуранте родился въ Неаполѣ въ 1686 г. Первоначальное свое музыкальное образованіе получилъ онъ въ двухъ Неаполитанскихъ консерваторіяхъ, которыя посѣщалъ одну за другой, гдѣ и занимался подъ руководствомъ Гаэтано Греко и Скарлатти, послѣ чего ѣздилъ еще въ Римъ и занимался тамъ съ Питони. По возвращеніи въ Неаполь Дуранте получилъ должность диригента консерваторіи „Dei Poveri", которую и занималъ до отъѣзда своего въ Германію; въ Германіи пробылъ онъ довольно долго и, возвратившись снова въ Неаполь, принялъ должность диригента въ другой консерваторіи „St. Onofrio", унаслѣдовавъ ее отъ только что умершаго тогда Лео. Въ этой должности Дуранте и остался до самой смерти своей, послѣдовавшей въ 1755 г.

По части богатства фантазіи и яркости музыкальныхъ образовъ Дуранте, какъ композиторъ, далеко не можетъ быть сравниваемъ съ своимъ великимъ учителемъ; при этомъ дѣятельность Дуранте обнимаетъ главнымъ образомъ область церковной и камерной музыки, въ сферахъ же композиціи драматической онъ не былъ звѣздою первой величины; способность создавать мелодію для пѣнія solo была слабой стороной музыкальной личности Дуранте, но за то его многоголосныя композиціи отличаются чрезвычайно красивымъ голосоведеніемъ, полнотой, а порою блескомъ и смѣлостью. По части инструментовки—область въ которой Дуранте былъ очень силенъ—онъ замѣчателенъ былъ своимъ умѣніемъ, пользуясь сравнительно малыми средствами, употребляя незатѣйливыя повидимому комбинаціи, достигать хорошихъ, крупныхъ эффектовъ; современники его въ особенности отдавали дань уваженія его умѣнью распоряжаться группою духовыхъ инструментовъ. На церковномъ стилѣ композицій Дуранте отразились вліянія того, что пережило искуство, благодаря дѣятельностямъ Кариссими и Скарлатти;

его ламентаціи, написанныя имъ въ Римѣ, (съ акомпаниментомъ скрипокъ, альтовъ и корновъ) даютъ полную возможность оцѣнить то, въ какой хорошей школѣ выработалъ Дуранте свой музыкальный характеръ. „Missa alla Palestrina", одна изъ выдающихся его вещей, есть также композиція проникнутая глубокимъ музыкальнымъ чутьемъ, мастерская по фактурѣ и сверхъ того щеголяющая чертами, которыя обличаютъ въ Дуранте виртуоза контрапунктиста. Знаменитый въ свое время маньификатъ Дуранте въ сущности не принадлежитъ взятый полностью къ числу его наилучшихъ вещей, но то что оправдываетъ успѣхъ этой композиціи, что сдѣлало ее популярной, это—одна часть его (gloria patri), сильная, огневая, блестящая вещь, дѣйствительно долженствовавшая въ то время производить эффектъ достаточный для прославленія всей композиціи, часть которой она составляетъ. Композиторомъ Дуранте былъ очень плодовитымъ. Кромѣ мессъ, мотеттовъ, гимновъ, псалмовъ и пр., онъ написалъ много камерныхъ вещей: мадригаловъ, фортепьянныхъ сонатъ, дуэттовъ сдѣланныхъ къ мелодіямъ Скарлатти. Какъ учитель Дуранте былъ человѣкомъ выдающимся въ томъ смыслѣ слова, что изъ его школы вышли многіе видные представители искуства послѣдующаго за нимъ періода.

Современникъ Дуранте Леонордо Лео преставляетъ собою типъ композитора инаго чѣмъ Дуранте склада. Его вещи для пѣнія пріятнѣе, округлѣе чѣмъ Дурантевскія; онѣ болѣе способны проникать въ душу слушателя, произвесть сильное впечатлѣніе, не смотря на то, что по части формы онѣ порою не достигаютъ той законченности, какою отличаются вещи Дуранте. Лео былъ человѣкомъ болѣе даровитымъ, это—несомнѣнно; богатство его мелодій, его стремленія къ созиданію яркихъ оркестровыхъ образовъ, его личная нервозность и впечатлительность, которыя онъ невольно влагалъ въ свои композиціи, были причиною того, что въ церкви какъ и въ театрѣ Лео какъ бы становился властелиномъ слушателей, впечатлительныхъ, страстныхъ Итальянцевъ. Было время, когда имя его гремѣло на всю Италію, какъ имя любимца-композитора. Число оперъ, написанныхъ Лео въ промежутокъ времени между 1716—1743 г. простирается болѣе чѣмъ до сорока; кромѣ того онъ написалъ много композицій для церкви. Одна изъ нихъ „Miserere" для восьми голосовъ, пользовалась извѣстностью не только въ его время но и въ гораздо болѣе поздній періодъ раз-

витія искуства. Большинство его композицій написаны для голосовъ съ инструментами и лишь очень немногія—въ томъ числѣ и упомянутая здѣсь ,,Miserere,,—компонированы a capella. Тибо, характеризуя Лео и Перголезе, говоритъ о нихъ такъ: эти люди были очень близки къ тому, чтобъ слить воедино церковный стиль съ блескомъ свѣтской композиціи ([1]). Родился Лео 1694 г. и былъ какъ и Дуранте Неаполитанецъ, по происхожденію; занималъ должность капельмейстера при консерваторіи ,,St Onofrio" до самой смерти своей, постигшей его по однимъ указаніямъ въ 1742 г. а по другимъ—въ 1743 г.

Франческо Фео родился въ Неаполѣ въ 1699 г. Оперъ написалъ онъ только четыре; одна изъ нихъ, ,,Ipermestra", написанная для Рима въ 1725 г. имѣла огромный успѣхъ. Относительно церковныхъ композицій Фео, и въ особенности относительно одной изъ нихъ, десятиголосной мессы, нѣкоторые изъ писателей позднѣйшей эпохи были весьма высокаго мнѣнія; но вообще говоря для славы Неаполитанской школы Фео сдѣлалъ конечно менѣе Лео и Дуранте, и роль его по сравненіи ея съ значеніемъ этихъ двухъ композиторовъ, была ролью второстепенною. Именно благодаря именамъ Лео и Дуранте Неаполь и послѣ смерти Скарлатти продолжалъ быть центромъ, притягивавшимъ къ себѣ все желавшее учиться музыкѣ вообще и искуству композиціи въ особенности. Количество выдающихся представителей Неаполитанской школы въ результатѣ учительской дѣятельности Скарлатти и двухъ его названныхъ учениковъ было настолько велико, что въ теченіи полстолѣтія Неаполитанцы выученики были въ области оперной композиціи чуть не властелинами тогдашней образованной Европы. До тѣхъ поръ, пока Франція не выступила какъ представительница своей собственной, крупной, національной оперы въ послѣ-Люлливскій періодъ, пока Англія и Германія не имѣли Генделя и Баха, до тѣхъ поръ вліяніе Неаполитанской школы было почти всезахватывающимъ на подобіе того, какъ было во время оно съ Нидерландской школой. Въ особенности Дуранте, стоявшій какъ учитель чрезвычайно высоко, далъ міру цѣлую фалангу даровитыхъ оперныхъ композиторовъ какъ напр. Винчи, Жомелли, Дуни, Тераделласъ, Пиччини, Саккини, Паизіелло. Также и одинъ изъ его учителей, а вмѣстѣ съ тѣмъ

([1]) Примѣч. ,,Über Reinheit der Kunst". Гейдельбергъ. 1825. 15.

и современникъ его Гаэтано Греко, уроженецъ Неаполя (въ 1680 г.), капельмейстеръ консерваторіи „Dei Poveri", какъ контрапунктистъ и учитель пользовался большой славой и между учениками своими имѣлъ такихъ выдающихся дѣятелей какъ Перголезе.

Къ числу непосредственныхъ учениковъ Скарлатти слѣдуетъ еще причислить Николо Порпору, котораго нѣкоторые писатели ошибочно считаютъ за ученика Гаэтано Греко; послѣднее свѣдѣніе уже потому заслуживаетъ мало довѣрія, что Гаэтано Греко и Порпора были почти однолѣтки, и въ то время, когда учился Порпора, Греко не могъ еще пользоваться славой выдающагося учителя. Порпора написалъ очень много оперъ, изъ которыхъ изрядное количество компонировалъ онъ для Лондона въ то время, какъ онъ занималъ тамъ должность директора оркестра и композитора въ оперномъ театрѣ; кромѣ того имъ компонировано много церковныхъ вещей, камеръ-кантатъ, сюитъ, сонатъ для струнныхъ инструментовъ; особеннымъ успѣхомъ пользовались напечатанныя въ Лондонѣ его 12 кантатъ, отличающіяся дѣйствительно достоинствами компановки и красотой мелодики. При всей своей извѣстности композитора Порпора гораздо болѣе видную роль игралъ какъ учитель и въ особенности учитель теоріи и пѣнія. Между учениками его можно назвать два весьма крупныя имени: пѣвца Фаринелли, бывшаго величайшей знаменитостью своего времени и нѣмца Антона Губерта (Antonio Uberto, названнаго въ честь его учителя Porporino).

Между нижеслѣдующими представителями Неаполитанской школы нѣтъ уже ни одного непосредственнаго ученика Скарлатти; всѣ они составляютъ второе поколѣніе, такъ называемыхъ младшихъ Неаполитанцевъ, и всѣ они были учениками учениковъ Скарлатти и послѣдователями Скарлаттиевскихъ традицій.

Джіованни Баттиста Перголезе (Giambatista Jesi) родился въ 1710 г. въ Іези (по другимъ указаніямъ: по Герберу въ 1707 г.—въ Перголи, а по Лаборду—въ 1704 г. въ Казорія, близь Неаполя). Учителемъ его былъ по однимъ указаніямъ Гаэтано Греко, по другимъ—Дуранте; вѣроятнѣе всего, что занимался онъ съ обоими, такъ какъ учился въ консерваторіи «Dei Poveri», въ которой и Греко и Дуранте одинъ за другимъ занимали должность капельмейстера. Opera seria не была жанромъ, въ которомъ Перголезе пользовался особенной извѣстностью; напро-

тивъ того его «Olympiade», написанная для Рима, потерпѣла тамъ положительное фіаско и въ особенности наряду съ шедшей въ тоже время оперой «Nerone» соч. Дуни, композитора, строго говоря менѣе даровитаго чѣмъ Перголезе, но болѣе его освоившагося съ требованіями, предъявляемыми драматической оперѣ; извѣстно, что Дуни, относившійся къ Перголезе съ большимъ уваженіемъ, присутствуя на репетиціи «Olympiade», выразилъ композиту убѣжденіе, что опера должна провалиться, не смотря на несомнѣнныя красоты музыки Перголезе, которыя ему, Дуни, совершенно понятны, но которыя не будутъ доступны публикѣ, не съумѣющей оцѣнить ихъ въ «opera seria»; предсказаніе это сбылось и опера провалилась. Чего недоставало Перголезе, это— огня и силы; онъ является въ своихъ композиціяхъ вѣчно-мягкимъ, мечтательнымъ, и почти никогда сильнымъ и страстнымъ. Но за то въ жанрѣ комической оперы Перголезе былъ очень силенъ. Его интермеццо «La serva padrona», писанное для Неаполя (въ 1735 г.) шло тамъ съ огромнымъ успѣхомъ, затѣмъ обошло различныя сцены и между прочимъ было дано въ Парижѣ, гдѣ отъ произведенія приходилъ въ восторгъ Руссо, утверждавшій, что всякій желающій компонировать, долженъ учиться этому не иначе какъ въ Италіи. Фетисъ также находитъ, что «Serva padrona» есть «chefd'oeuvre de melodie spirituelle, d'ellegance et de verité dramatique». Позднѣе текстъ произведенія Перголезе былъ переведенъ на французскій языкъ и оно давалось въ Парижѣ съ еще большимъ успѣхомъ. Такую же блестящую карьеру сдѣлало и другое произведеніе Перголезе, писанное въ этомъ же жанрѣ, «Jl maestro di musica». Еще одна комическая опера Перголезе, «Lo Frate innamorato» пользовалась большимъ успѣхомъ въ Неаполѣ, для котораго она была написана. Но совсѣмъ тѣмъ было бы ошибочно считать Перголезе творцомъ истиннаго стиля opera buffa; въ этомъ отношеніи гораздо болѣе его сдѣлалъ Николо Лагресчино, родившійся въ 1700 г., человѣкъ работавшій именно для комическаго жанра композиціи въ теченіи долгаго періода, состоя при Флорентійскомъ театрѣ. Кромѣ вышеупомянутыхъ и еще другихъ оперъ Перголезе написалъ весьма много церковныхъ композицій (между ними одну десятиголосную двухорную мессу), кантатъ, и камерныхъ вещей. Умеръ онъ еще бывши молодымъ человѣкомъ въ 1737 г. Болѣзненный, нервный человѣкъ, Перголезе былъ очень симпатиченъ людямъ, съ которыми онъ приходилъ въ столк-

новеніе, такъ что ранняя смерть его оплакивалась не одними почитателями его таланта но и массою его друзей, глубоко симпатизировавшихъ этой мягкой, теплой, до извѣстной степени женственной натурѣ. На сколько любили его композиціи его современники можно судить изъ слѣдующаго. Форкель говоритъ, что было время, когда слава Перголезе стояла превыше всего и когда въ театрѣ какъ и въ церкви хотѣли слушать только его композиціи. Послѣднею композиціею Перголезе была знаменитая до нашего времени «Stabat mater» для двухъ женскихъ голосовъ, вещь исполняемая иногда и теперь, и до сихъ поръ не утратившая своей прелести.

Леонардо Винчи, неаполитанецъ по происхожденію, родился въ 1690 г. и былъ ученикомъ консерваторіи «Dei poveri». Дѣятельность его какъ опернаго композиста обнимаетъ собою главнымъ образомъ промежутокъ времени между 1719—1730 гг.; лучшими произведеніями его въ этомъ жанрѣ принято считать написанную въ 1725 г. для Венеціи оперу «Ifigenia in Tauride», имѣвшую огромный успѣхъ въ продолженіи многихъ лѣтъ, и другую оперу «Didona abandonata». Что одно изъ его произведеній, опера «Farnace», привела въ восторгъ самаго строгаго по части оцѣнки музыкальныхъ произведеній Порпору, есть фактъ весьма вѣроятный, такъ какъ вообще оперы Винчи вездѣ находили себѣ успѣхъ; такъ напр. его «Elpidia» шла въ Лондонѣ во времена Генделя съ такимъ успѣхомъ, что въ одномъ 1725 г. выдержала пятнадцать представленій. Словомъ Винчи былъ однимъ изъ даровитѣйшихъ Неаполитанцевъ втораго поколѣнія. Но только при этомъ нельзя не сказать, что тѣ восторги, съ которыми къ нему относились въ первой половинѣ XVIII-го вѣка и съ которыми между прочимъ отзывается объ немъ и Бурней, суть восторги нѣсколько преувеличенные, такъ что тому обстоятельству, что Винчи величали нѣкоторые чуть не вторымъ Скарлатти, не надо придавать никакой цѣны. Дѣятельностью своей Винчи не создалъ эпохи, онъ не былъ родоначальникомъ школы, онъ не сказалъ новаго слова, не сдѣлалъ ничего такого для опернаго жанра, что не было бы извѣстно до него; онъ только шелъ по указанному ему пути, правда дѣлая на этомъ пути все, что можетъ сдѣлать человѣкъ выдающагося таланта, но отнюдь не возвышаясь до той роли, какую играютъ въ исторіи развитія искуства великіе мастера дѣла подобные Скарлатти. Увѣренія въ родѣ того, что будто Винчи первый

началъ продуцировать „recitativo acompagnato“ конечно сводятся къ нулю; мы видѣли, какъ указано было выше, за сколько времени до Винчи форма эта перестала уже быть новостью. Такъ же точно продуктомъ излишняго увлеченія является и утвержденіе, будто Винчи первымъ „постигъ тайну искуства звуковыми комбинаціями оркестра давать рельефные, пластичные образы“; оркестръ Винчи акомпанирующій и самостоятельный ничѣмъ по существу не отличается отъ оркестра его времени вообще, такъ что и съ этой стороны никакого реформаторскаго значенія личность Винчи не имѣетъ. Умеръ Винчи въ 1732 г. и смерть его окружена ореоломъ легендарной таинственности; существовало мнѣніе, что красавецъ-композиторъ, пользовавшійся между аристократками того времени такимъ же успѣхомъ, какимъ пользовались его произведенія между публикой вообще, погибъ жертвою ревности отъ отравленія.

Николо Жомелли. Неаполитанецъ изъ Аверсы, родился въ 1714 г. Шестнатцатилѣтнимъ мальчикомъ явился онъ въ Неаполь съ цѣлью учиться музыкѣ; тамъ занимались съ нимъ Дуранте, Фео и отчасти Лео, заинтересованный даровитымъ мальчикомъ. Первая опера Жомелли „L'Errore amoroso“, написанная имъ когда ему было 22—23 года, имѣла такой успѣхъ, что уже въ этотъ юный періодъ своей жизни, онъ оказался человѣкомъ съ крупнымъ именемъ. Вслѣдъ за тѣмъ нанаписанная опера „Odoardo“ доказала, что успѣхъ Жомелли будетъ возростать съ каждымъ годомъ и въ 1740 г. онъ былъ приглашенъ написать оперу для Рима. Въ томъ же году была поставлена въ Римѣ опера „Il Ricimero“ и вслѣдъ за ней „L'Astianasse“, обѣ имѣвшія опять таки большой успѣхъ. Вплоть до того времени, когда Жомелли поѣхалъ въ Штуттгардтъ, онъ писалъ оперу за оперой для Рима, Венеціи, Неаполя, Турина и Пармы. Замѣчательно, что, сдѣлавшись выдающимся по своей славѣ оперныиъ композиторомъ, Жомелли никогда не отличался способностью усидчиво и математически учиться, а схватывалъ все такъ сказать съ налета, овладѣвая иногда верхушками дѣла и не вдаваясь въ самую суть его; музыкальное образованіе его въ сущности никогда не было настолько законченнымъ, насколько велика была его слава и насколько огроменъ былъ успѣхъ его композицій. Капризное желаніе еще начать учиться увлекло его въ 1742 г., уже въ то время, когда онъ былъ знаменитымъ композиторомъ, къ по-

ступленію въ число учениковъ Мартини, но и этотъ капризъ продолжался недолго, такъ что и изъ этихъ занятій серьезнымъ дѣломъ вышло нѣчто поверхностное. Но такъ велика была сила таланта этого человѣка, что даже недостатки музыкальнаго образованія восполнялись ею. Его мелодіи были настолько богаты содержаніемъ, настолько симпатичны, что даже въ моментахъ, гдѣ форма изложенія явно страдала отъ недостатка композиторской техники Жомелли, онъ заставлялъ слушателя невольно прощать эти недостатки и наслаждаться лишь силою таланта бившаго ключемъ во всемъ, что давалъ ему Жомелли. Въ Римѣ Жомелли столкнулся съ опаснымъ конкурентомъ, человѣкомъ даровитымъ и сверхъ того обладавшимъ серьезнымъ, глубокимъ образованіемъ; это былъ португалецъ Тераделласъ, занимавшійся музыкой первоначально также какъ и Жомелли подъ руководствомъ Дуранте, и бывшій по характеру своей музыкальной личности такимъ же какъ и онъ неаполитанцемъ-компонистомъ. Почти не менѣе Жомелли богатый по части продуцированія мелодіи, Тераделласъ чуть ли не превосходилъ своего конкурента способностью воспроизводить въ музыкѣ сильныя, страстныя, душевныя движенія; вся постановка дѣла, фактура оперы у Тераделласа была грандіознѣе чѣмъ у Жомелли, такъ что порою она могла убивать собою то, что составляло главную силу Жомелли, неотразимыя достоинства его мелодики. Въ Лондонѣ поставленныя въ 1746 г. двѣ оперы Тераделласа „Mitridate" и „Bellerophon" имѣли громадный успѣхъ. Въ Римѣ во время карнавала, въ тотъ періодъ, когда Жомелли съ лихорадочной поспѣшностью писалъ одну за другой оперы для разныхъ итальянскихъ сценъ, одна изъ нихъ, именно поставленная въ Римѣ, потерпѣла фіаско; само по себѣ это фіаско не могло играть рѣшительно ни малѣйшей роли въ карьерѣ компониста, оперы котораго въ общемъ имѣли такой успѣхъ, и слава котораго была такимъ установившимся фактомъ; но дѣло приняло странный оборотъ, благодаря тому, что рядомъ съ проваломъ Жомелливской оперы, какъ разъ именно въ это время, конкурентъ Жомелли, его соперникъ Тераделласъ имѣлъ въ Римѣ громадный успѣхъ. Какъ часто бываетъ въ Италіи, публика въ проявленіи своихъ симпатій зашла за предѣлы обычнаго порядка вещей и съ своими восторгами, что называется, перевалила черезъ край: почитатели Тераделласа вычеканили жетонъ, на которомъ Жомелли былъ изображенъ рабомъ Тераделласа, ведомымъ имъ въ качествѣ плѣнника

при чемъ подъ изображеніемъ была сдѣлана надпись ,,io sono capace" (начальныя слова одного речитатива изъ провалившейся оперы Жомелли). Жетонъ этотъ, какъ злая и устроумная насмѣшка, распространился по Риму съ тою быстротой, съ какой вообще въ итальянскихъ городахъ происходитъ обмѣнъ извѣстнаго рода художественныхъ новостей, слуховъ, проявленій восторга и пр. Не прошло нѣсколькихъ дней затѣмъ, и Терадел̈ласъ былъ найденъ заколотымъ кинжаломъ въ глухой части города и брошеннымъ въ рѣку. Друзья убитаго увѣряли, что мрачный финалъ остроумной выдумки былъ дѣломъ рукъ Жомелли, но такъ какъ не было точныхъ доказательствъ этого и фактъ убійства могъ и случайно совпадать съ исторіей жетона, неуспѣха Жомелли, вообще соперничества двухъ компонистовъ, то дальнѣйшихъ послѣдствій дѣло это не имѣло. Смерть Тераделласа была мало по малу забыта и Жомелли, по прежнему окруженный симпатіями публики прожилъ въ Римѣ до 1754 г., когда онъ отправился въ Штутгардтъ въ качествѣ придворнаго капельмейстера и компониста Карла Вюртенбергскаго. Эту должность онъ занималъ до 1765 г. и затѣмъ воротился въ въ Италію, но уже не въ Римъ, а въ Неаполь, гдѣ онъ умеръ въ 1774 г. Пребываніе Жоммелли въ Штуттардтѣ можно считать самымъ богатымъ, самымъ блестящимъ періодомъ его дѣятельности. Какъ превосходный дирижентъ, а въ этой отрасли музыкальнаго знанія онъ обладалъ и огромнымъ талантомъ, и большой рутиной—онъ поставилъ Штуттгардскую капеллу на высокую степень совершенства. Для Штутгардской сцены написалъ онъ, въ одинадцать лѣтъ пребыванія въ Штутгардтѣ, восемнадцать оперъ. По возвращеніи въ Италію, въ промежутокъ времени между 1771—73 годами написалъ, онъ еще три оперы, но послѣдняя изъ нихъ ,,Ifigenia in Aulide" успѣха уже не имѣла. Итальянцы какъ бы почувствовали, что ихъ любимецъ состарился, и что въ его музыкѣ нѣтъ уже того, что было ей присуще за 15—20 лѣтъ передъ тѣмъ. Какъ компонистъ церковной музыки Жомелли не былъ столь выдающимся, хотя пробовалъ онъ свой композиторскій талантъ въ этомъ жанрѣ довольно усердно.

Никколо Пиччини родился въ 1728 г. въ Бари (недалеко отъ Неаполя) и былъ ученикомъ Дуранте до самой смерти послѣдняго. Въ 1754 г. Пиччини въ первый разъ выступилъ передъ Неаполитанской публикой въ качествѣ опернаго компониста; жанръ съ разу избранный

имъ и съ разу давшій ему блестящій успѣхъ, была комическая опера— область, въ которой впослѣдствіи Пиччини былъ такъ великъ. Это первое произведеніе было „Le Donne dispettose“. Написанныя имъ въ слѣдующемъ году двѣ оперы имѣли успѣхъ еще большій, а поставленная вслѣдъ затѣмъ въ Римѣ „Cecchina“ имѣла мало сказать успѣхъ: она сдѣлала Пиччини такую славу, что еслибы онъ кромѣ этой оперы не писалъ ничего, то все таки имя его было бы именемъ выдающагося композита. „Чеккину“ давали еще въ нынѣшнимъ столѣтіи; черезъ сто почти лѣтъ послѣ перваго представленія опера эта еще нравилась; а въ то время когда она была написана, давалась она вездѣ, гдѣ только былъ мало мальски порядочный театръ. Въ цѣлой Европѣ знали „Чеккину“, приходили отъ нея въ восторгъ и называли Пиччини истиннымъ творцомъ комическаго музыкальнаго жанра. Было забыто даже и то, что прежде Пиччини сдѣлали для этого жанра другіе композиты. Въ 1776 г., стоя уже на верху своей славы, отправился Пиччини въ Парижъ, гдѣ онъ сдѣлался весьма серьезнымъ конкурентомъ Глука въ области симпатій публики; объ этомъ періодѣ его жизнедѣятельности еще придется говорить ниже, когда рѣчь будетъ касаться Глуковской эпохи, теперь же мы обратимся къ тому, что дѣйствительно сдѣлалъ Пиччини для жанра комической оперы. Онъ мало того облагородилъ этотъ жанръ, но и значительно обогатилъ, усовершенствовалъ формы его; то чего именно недоставало операмъ Лагресчино—многообразіе формъ отдѣльныхъ частей комической оперы—нашло себѣ истиннаго творца въ Пиччини. Ему же обязаны отдѣльныя части комической оперы тою оживленностью финаловъ, которую культировали и позднѣйшіе композиты; арію комической оперы Пиччини освободилъ отъ обязательнаго для нея прежде *da capo*, такъ что медленная часть аріи не возвращалась, а кончалась она напротивъ темпомъ болѣе оживленнымъ чѣмъ даже тотъ, въ который вступаетъ арія при первомъ измѣненіи движенія медленнаго въ скорое—порядокъ вещей удержавшійся до позднѣйшаго времени. При всемъ этомъ комическая опера отнюдь не была единственнымъ сильнымъ жанромъ Пиччини. Дѣятельность его по части компонированья большой оперы была чрезвычайно обильна и сверхъ того онъ написалъ не мало и для церкви; такъ что взявъ его ораторіи, церковныя композиціи, и рядомъ съ этимъ его не менѣе чѣмъ

восемдесять оперъ, нельзя не оказать что композиторская дѣятельность Пиччини являетъ собою нѣчто чрезвычайно крупное.

Антоніо Марія Гаспаро Саккини, уроженецъ Неаполя (въ 1734 г.) былъ также ученикомъ Дуранте, а затѣмъ компонистомъ при разныхъ дворахъ: Штутгарскомъ, Мюнхенскомъ и пр. Позднѣе онъ работалъ въ Голландіи, Англіи и съ 1782 г. въ Парижѣ при театрѣ „большой оперы", гдѣ итальянская партія возлагала на него всѣ лучшія свои упованія. Не столько замѣчательныя по силѣ и грандіозности образовъ композиціи Саккини однако вполнѣ заслуживають признанія за ними выдающихся мелодическихъ достоинствъ а самъ компонистъ — признанія за нимъ мастерства по части умѣнья изъ простыхъ, ограниченныхъ средствъ создавать весьма благородные эффекты. Музыкальный вкусъ самого Саккини былъ настолько великъ и развитъ до такой тонкости, что онъ не допускалъ компониста впадать въ ошибки даже тамъ, гдѣ ему приходилось имѣть дѣло съ областью чуждою его таланта, съ областью трагизма въ оперѣ. Своими почти пятидесятью операми Саккини доказалъ, что его главною задачею была такъ оказать теплота и миловидность мелодики, симпатичность и многообразіе даже тамъ, гдѣ употреблялись въ дѣло сравнительно ограниченныя средства. Кромѣ оперъ Саккини написалъ нѣсколько ораторій, мессъ, вообще церковыхъ композицій и странная вещь: стиль ихъ именно противуположенъ его оперному стилю — фактъ доказывающій многосторонность его таланта. Церковныя вещи Саккини отличаются при простотѣ свѣтлыхъ и безхитростныхъ мелодій богатствами гармонизаціи и даже тою силою фактуры, которой именно чужды были его оперныя произведенія. Благодаря тому, что самъ Саккини былъ очень хорошій скрипачъ, онъ особенно мастерски, съ видимой любовью обставлялъ положеніе группы смычковыхъ инструментовъ въ своихъ композиціяхъ; для струнныхъ инструментовъ писалъ Саккини и отдѣльныя композиціи: въ Лондонѣ были изданы въ довольно большомъ количествѣ его струнные квартетты, тріо и сонаты для скрипки съ фортепьяно.

Томазо Траэтта, ученикъ Дуранте, родился въ 1727 г. Въ 1750 г. шла его первая опера „Le Farnace" въ Неаполѣ и сдѣлала ему сразу успѣхъ, благодаря которому слѣдующая опера „Ezio" была уже за-

казана для Рима, гдѣ и дана была также съ успѣхомъ. Въ Парижѣ, гдѣ Траэтта занималъ довольно долго должность придворнаго композиста, написалъ онъ нѣсколько оперъ не совсѣмъ то въ тогдашнемъ итальянскомъ стилѣ, благодаря развившимся въ немъ симпатіямъ къ формамъ французской оперы. Затѣмъ Траэтта живалъ по долгу въ Вѣнѣ, былъ два года капельмейстеромъ Венеціанской консерваторіи „Ospedaletto" ѣздилъ даже, если вѣрить нѣмецкимъ источникамъ, въ Петербургъ ([1]), и поселился въ Лондонѣ, гдѣ и умеръ въ 1779 г.

Джіованни Паэзіелло, послѣдній изъ числа выдающихся „младшихъ" неаполитанцевъ, родился въ Тарентѣ въ 1741 г. поступилъ въ консерваторію St. Onopfrio въ Неаполѣ за годъ до смерти Дуранте и слѣдовательно представляетъ собой послѣдняго по времени ученика мастера-учителя; дальнѣйшее свое музыкальное образованіе Паэзіелло получилъ подъ руководствомъ Катумаччи. Карьера Паэзіелло какъ операго композита была изъ очень блестящихъ. Уже первыя оперы его—„La pupilla" и „Il mondo al roverscio"—обѣ комическія, обѣ написанныя для Болоньи, имѣли большой успѣхъ. Около девяноста оперъ—частію комическихъ, частію большихъ — написаны имъ были затѣмъ для Пармы, Модены, Венеціи, Рима, Милана, Флоренціи и Неаполя. Въ 1776 г. поѣхалъ и онъ въ Петербургъ ([2]), гдѣ также занималъ должность какъ бы композиста при тамошней оперѣ. Собственно именно съ послѣдней четверти XVIII-го столѣтія начинаются поѣздки итальянцевъ композиторовъ, дирижентовъ и въ особенности пѣвцовъ и пѣвицъ въ Россію—явленіе которое въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи привело не только къ тому, что итальянская опера въ Россіи (въ Петербургѣ конечно главнѣйшимъ образомъ) достигла не бывалаго почти нигдѣ блеска ([3]), но и къ тому, что блескъ этотъ служилъ не малымъ тормазомъ для развитія національной оперы. Паэзіелло былъ любимъ какъ композитъ въ Германіи не менѣе чѣмъ въ самой Италіи; такія его оперы какъ „Севильскій цирюльникъ", „Комическая дуэль„ и др., тексты которыхъ были переведены на нѣмецкій языкъ, слушались въ

---

(1) Примѣч. Русскіе источники, которыхъ, говоря по правдѣ, очень мало, не упоминаютъ объ этой его поѣздкѣ. *А. Р.*

(2) Примѣч. Опять таки по нѣмецкимъ указаніямъ. *А. Р.*

(3) Примѣч. Какъ напр. въ пятидесятыхъ годахъ настоящаго столѣтія. *А. Р.*

Германіи съ восторгомъ и долгое время составляли необходимость опернаго репертуара.

Кромѣ вышеуказанныхъ композиторовъ Неаполитанская школа выставила еще не малое количество именъ композиторовъ не столь выдающихся, какъ тѣ, о которыхъ шла рѣчь выше, но все же такихъ, которые трудились весьма не безуспѣшно на поприщѣ музыкальной композиціи; говорить о всѣхъ нихъ подробно было бы лишнимъ, но во всякомъ случаѣ не лишнимъ будетъ упомянуть о нѣкоторыхъ изъ нихъ. Барезона (род. въ 1655 г.), авторъ многихъ церковныхъ вещей, ораторій, камеръ-дуэтовъ и пр. Франческо Манчини (род. въ 1774 г.) авторъ многихъ оперъ и кантатъ, одинъ изъ выдающихся учителей своего времени. Катумаччи, ученикъ еще самаго Скарлатти, сотоварищъ Дуранте по школѣ и по педагогической дѣятельности. Сарри, оперный композиторъ. Чіампи — композиторъ и выдающійся віолинвиртуозъ. Пьетро Гуглієльми, ученикъ Дуранте, авторъ множества оперъ и другихъ композицій. Джіузеппе ди-Майо (род. въ 1696 г.) — ученикъ еще Скарлатти, композиторъ и учитель. Болѣе послѣдняго выдвинулся сынъ его Франческо ди-Майо (род. въ 1745 г.), авторъ нѣсколькихъ талантливыхъ оперъ, имѣвшихъ въ свое время большой успѣхъ. Александръ Сперанца (род. въ 1728 г.), Фенерали (род. въ 1732 г.), Николо Сала — композиторъ и теоретикъ, и нѣсколько другихъ. Между ними какъ на самое выдающееся имя можно указать на сына А. Скарлатти, Доменико Скарлатти, знаменитаго клавирвиртуоза, стоявшаго правда совершенно въ сторонѣ отъ оперныхъ дѣлъ школы, родоначальникомъ которой былъ его отецъ, но за то оставившаго послѣ себя много фортепьянныхъ композицій такого высокаго достоинства, что онѣ до сихъ поръ не сходятъ съ концертнаго репертуара лучшихъ міровыхъ піанистовъ. Какъ піанистъ Доменико Скарлатти славился совершенно невѣроятной для его времени виртуозной техникой, чему повѣрить очень не трудно, зная его произведенія.

Тѣ успѣхи, которые сдѣлала въ своемъ развитіи опера въ періодъ непосредственно слѣдовавшій за дѣятельностью Скарлатти, обнимаютъ собою больше область чисто пѣнія чѣмъ область оперно-драматическую. Мелодія получила большую въ сравненіи съ прежнимъ ширину, благодаря дѣятельности композиторовъ, о которыхъ была рѣчь и тѣхъ

представителей Римской и Венеціанской школъ, о которыхъ рѣчь будетъ ниже. Во времена Скарлатти мотивы мелодій были еще обыкновенно довольно коротки, почему части мелодіи чередовались съ своими заключеніями чаще чѣмъ этого въ сущности можно желать въ интересахъ ширины и полноты аріи; да и самыя аріи были довольно коротки и построенію ихъ недоставало еще явившейся позднѣе зрѣлости формы. „Младшимъ Неаполитанцамъ" арія обязана именно этою зрѣлостью формы, своей шириной и многообразіемъ, словомъ всѣмъ тѣмъ, благодаря чему она, по праву, получила названіе „большой аріи". Что же касается до драматической стороны оперы, то она оставалась еще въ прежнемъ положеніи: матеріаломъ ея служила миѳологія и по этому драматическіе типы оперныхъ либретто ушли не очень то далеко отъ своего первообраза. По прежнему герои, боги, полубоги, тираны и пр. были дѣйствующими лицами оперы, по прежнему партіи этихъ героевъ, боговъ и полубоговъ, сдѣлавшись много совершеннѣе въ чисто музыкальномъ отношеніи, не въ особенно то значительной степени соотвѣтствовали требованіямъ драматической правды, не очень отличались реальностью и художественнымъ соотвѣтствіемъ тѣмъ типамъ, представленіемъ которыхъ они являлись. Между тѣмъ виртуозная сторона пѣнія, доведенная въ это время уже до значительной степени совершенства, прямо вызывала на то, чтобъ въ оперѣ было, елико возможно, больше номеровъ solo; solo и составляло главный элементъ оперы; ансамбли были сравнительно незначительны, а роль опернаго хора далеко еще не выдвинулась на столько, на сколько высоко стояла она въ позднѣйшій періодъ развитія оперы, когда Франція и Германія выдвинулись на сцену какъ главныя носительницы опернаго дѣла. Въ сущности дальше чѣмъ драматическая опера ушла въ своемъ развитіи опера комическая, которая благодаря такимъ композиторамъ какъ Пиччини и сообразно тому масштабу требованій, который къ ней примѣнимъ, дошла до результатовъ большей законченности формъ и большаго ихъ совершенства.

Не лишнимъ будетъ здѣсь упомянуть о либреттистахъ оперы того времени, главныхъ поставщикахъ того матеріала, который былъ въ массѣ обрабатываемъ плодовитыми композиторами XVIII-го вѣка. Главнымъ образомъ достойны упоминанія на этотъ счетъ Апостоло Цено

(умеръ въ 1750 г.) и въ особенности Пьетро Метастазіо (1698—1782 г.), такъ сказать урожденный либреттистъ, работавшій съ невѣроятной быстротой, выработавшій себѣ чрезвычайно гладкій, музыкальный, богатый разнообразіемъ ритмики стихъ, и потому любимѣйшій между компонистами своего времени либреттистъ. Если принять въ разсчетъ съ одной стороны послѣднее обстоятельство, съ другой же стороны то, какая огромная масса оперъ вообще была написана въ XVIII-мъ вѣкѣ, не трудно будетъ себѣ представить какую невѣроятную массу оперныхъ либретто обработалъ Метастазіо въ теченіи своей многолѣтней жизни.

V.

КОМПОНИСТЫ РИМСКІЕ И ВЕНЕЦІАНСКІЕ.

Римскія музыкальныя общества.—Питони.—Паскини.—Гаспарини.—Стеффани.—Дуэттъ какъ вокальная форма.—Венеціанская школа. Лотти.—Кальдара.—Марчелло.—Галуппи и остальные Венеціанцы.

Въ Римѣ не было, строго говоря, такого характернаго явленія цѣлой оперной школы, обильной представителями композистами, какъ въ Неаполѣ, но тѣмъ не менѣе и въ Римѣ не было въ этотъ періодъ времени недостатка въ выдающихся учителяхъ и въ видныхъ представителяхъ музыкальнаго искуства. Въ средѣ Римскихъ компонистовъ еще живы были до извѣстной степени традиціи прежняго времени; была контрапунктная выучка; стремленіе къ достиженію наибольшей чистоты стиля—это лучшее наслѣдіе Палестрины—не сошло еще со сцены. Понятно, что при этихъ условіяхъ оперной композиціи представлялась наименѣе удобная для развитія почва и тѣмъ болѣе, что все же въ Римѣ въ полной силѣ продолжала процвѣтать Папская капелла, бывшая всегда центромъ, притягивавшимъ къ себѣ выдающіяся силы по части композіціи церковной. Но кромѣ Папской капеллы, этаго главнаго центра, существовали уже въ Римѣ центры побочные, нѣкія подобія Бардивской академіи, въ видѣ разныхъ музыкальныхъ

обществъ, въ видѣ богатыхъ и знатныхъ фамилій протежировавшихъ всему, что касалось музыки и наконецъ въ видѣ нѣкоторыхъ прелатовъ-любителей, не хромавшихъ въ то время деньгами и имѣвшихъ достаточныя средства для протежированія „священному искуству“. Такъ напр. еще съ 1690 г. существовало такъ называвшееся Аркадское общество, поставившее своей задачей развитіе поэзіи и свѣтской музыки; общество это считало въ числѣ своихъ членовъ компетентнѣйшихъ людей въ родѣ Скарлатти, Корелли, Паскини, Марчелло и др., Гендель въ время пребыванія своего въ Римѣ также вступилъ въ число членовъ общества. Мѣстомъ собранія членовъ „Аркадіи“ былъ знаменитый въ то время залъ на monte Esquilino, принадлежавшій Маркизамъ Русполи. Другое подобное же общество собиралось во дворцѣ кардинала Оттобони, состоявшего главнымъ заправилой дѣлъ Папской капеллы. Самъ кардиналъ настолько стремился поднять значеніе этого общества, что на личныя свои средства содержалъ для него изрядное количество инструменталистовъ; пѣвцы Папской капеллы составляли хоръ общества, а Корелли, состоявшій въ близко-дружескихъ отношеніяхъ съ кардиналомъ, исправлялъ обязанности дирижента. Между многими капитальными произведеніями исполнявшимися по понедѣльникамъ (дни собраній общества) въ Оттобоніевской академіи можно указать и на композиціи Генделя, писанныя имъ въ въ бытность его въ Римѣ. Всѣ эти общества способствовали не мало какъ развитію искуства, такъ и тому, что отдѣльныя личности композиторовъ, жившихъ въ Римѣ группировались вокругъ нихъ и всѣ вмѣстѣ взятые составляли то, что также являло собою нѣкоторое подобіе композиторской школы. Численно школа эта правда далеко отставала отъ Неаполитанской и даже была отчасти менѣе представительною чѣмъ Венеціанская, но все же она считала въ средѣ своей крупныхъ представителей искуства какъ Питони, Гаспарини Стефани, Паскини и др.

Джіузеппе Октавіо Питони родился въ 1657 г. въ Ріети, но жилъ почти съ дѣтства въ Римѣ, гдѣ получилъ и свое музыкальное образованіе подъ руководствомъ Франческо-Фоджіа. Съ 1677 г. и включительно до своей смерти (въ 1743 г.) занималъ онъ должность капельмейстера при разныхъ Римскихъ церквахъ. Былъ онъ главнымъ образомъ учителемъ, и учителемъ очевидно выдающимся, судя по тому,

что въ числѣ учениковъ его появлялись даже нѣкоторые изъ видныхъ неаполитанцевъ-композиторовъ. Изъ композицій Питони осталось нѣсколько мессъ и псалмовъ для трехъ и четырехъ хоровъ съ инструментами и a capella; помимо церковной музыки Питони не компонировалъ ничего. Какъ о контрапунктистѣ разсказывали о Питони его современники нѣчто такое, что выглядитъ почти чудомъ, и что во всякомъ случаѣ можетъ быть продуктомъ совершенно невѣроятной памяти и громадной контрапунктной выучки; говорили, будто онъ былъ въ состояніи, компонируя хотя бы двухорную вещь, излагать ее прямо въ голосахъ, сохраняя все время партитуру въ памяти; если это было справедливо, то что же передъ этимъ всѣ проявленія музыкальной памяти и такъ сказать твердой сообразительности, которыя продуцировало позднѣйшее человѣчество? Питони оставилъ послѣ себя манускриптъ, пожертвованный имъ Ватикану, въ которомъ онъ изложилъ подробное изслѣдованіе историческаго развитія церковной композиціи за періодъ времени въ семьсотъ лѣтъ, предшествовавшихъ его жизнедѣятельности; Баини, имѣвшій случай ознакомиться съ этимъ манускриптомъ, отзывается съ большимъ уваженіемъ о трудѣ Питони.

Бернардо Паскини, сынъ Эрколе Паскини, предшественника Фрескобальди въ должности органиста св. Петра, родился въ 1637 г. и умеръ въ 1710 г. Послѣ Фрескобальди онъ считался величайшимъ органистомъ и сверхъ того былъ замѣчательнымъ знатокомъ церковной композиціи вообще и композицій Палестрины въ особенности. При обширномъ теоретическомъ и историческомъ образованіи Паскини обладалъ выдающимся педагогическимъ талантомъ, и изъ его школы вышелъ не одинъ видный представитель искуства и не одинъ выдающійся контрапунктистъ. Будучи превосходнымъ органистомъ, Паскини славился и какъ піанистъ. Компонировалъ онъ церковную музыку, но былъ также силенъ и въ области музыки драматической. Изъ учениковъ Паскини какъ на одного изъ выдающихся можно указать на Гаспарини.

Франческо Гаспарини, уроженецъ Лукки (въ 1660 г.), до своихъ занятій съ Паскини учился въ Венеціанской консерваторіи „della pieta“. Съ 1735 года капельмейстеръ церкви S. Giovanni, Гаспарини умеръ именно въ этой должности въ 1737 г. Дѣятельность его на поприщѣ оперной композиціи въ промежутокъ времени между 1702—1730 го-

дами дала весьма обильные результаты; число его оперъ, написанныхъ за это время для Рима и Венеціи, простирается до тридцати; сверхъ того онъ оставилъ послѣ себя одну ораторію, и много разныхъ церковныхъ композицій, изъ которыхъ замѣчательна въ особенности одна, написанная въ видѣ строгаго канона. Гаспарини же былъ и авторомъ учебника „L'Armonico pratico", пользовавшагося такой популярностью, что изданія его повторялись чуть ли не до начала настоящаго столѣтія. Въ числѣ учениковъ Гаспарини можно назвать и Доменико Скарлатти, о которомъ рѣчь была выше, и который по части фортепьянной игры и контрапункта занимался подъ руководствомъ именно Гаспарини.

Агостино Стеффани родился въ 1655-омъ году; онъ былъ по началу ученикомъ Каспара Керля, а потомъ знаменитаго въ свое время Эрколе Бернабеи. Послѣ того, какъ онъ занималъ должность директора музыки при Мюнхенскомъ дворѣ, въ 1685-омъ году Стеффани былъ приглашенъ на должность капельмейстера въ Ганноверъ, гдѣ и до него исполнялись уже музыкальныя драмы, и гдѣ къ этому времени былъ выстроенъ новый, весьма красивый и очень большой по тому времени театръ. Какъ человѣкъ всесторонне образованный, Стеффани въ своей жизненной карьерѣ выдержалъ нѣсколько весьма характерныхъ метаморфозъ; такъ въ 1685 г. мы застаемъ его капельмейстеромъ, а въ 1689 г. онъ уже путешествуетъ въ качествѣ посланника и Папство возлагаетъ на него такія надежды, что Стеффани оказывается сразу посвященнымъ въ аббаты и вслѣдъ затѣмъ въ званіе Бишофа Спигскаго. Въ 1724 г., основанная за четырнадцать лѣтъ передъ тѣмъ въ Лондонѣ музыкальная академія избрала Стеффани своимъ пожизненнымъ президентомъ. Въ 1730 г. Стеффани, проживавшій передъ тѣмъ въ Римѣ вмѣстѣ съ Генделемъ цѣлый годъ, умеръ окруженный всеобщимъ уваженіемъ и чрезвычайнымъ почетомъ. Уже бывши 74-хъ лѣтнимъ старикомъ, Стеффани еще принималъ участіе въ концертахъ Оттобоніевской академіи, и именно въ качествѣ пѣвца, что въ особенности замѣчательно, ибо такой фактъ обличаетъ во всякомъ случаѣ, и принимая во вниманіе всѣ наивыгоднѣйшія условія физической натуры пѣвца, присутствіе въ его пѣніи чрезвычайно высокой вокальной школы, которою дѣйствительно Стеффани и отличался, не смотря на то, что карьера его отнюдь не ставила его въ необходимость быть пѣвцомъ профессіональнымъ;

современники по поводу этаго вокальнаго подвига престарѣлаго мастера выражали такой восторгъ, что Стеффани былъ адресованъ цѣлый рядъ оваціи со стороны членовъ Оттобонивской академіи. Стеффани былъ композиторомъ весьма многостороннимъ; онъ писалъ и для церкви, и для сцены, и камерныя композиціи, при чемъ впрочемъ роль его какъ опернаго композитора есть наименѣе выдающаяся. Область въ которой Стеффани былъ композиторомъ перваго ранга это — камерная музыка и музыка церковная. Въ качествѣ церковнаго композитора Стеффани выступилъ очень рано; уже въ 1674 г. издалъ онъ свои восьмиголосныя „Psalmodia vespertina", написанныя въ фугированномъ стилѣ, и обличавшія въ немъ даже въ этотъ юный его возрастъ чрезвычайную контрапунктную выучку и смѣлость музыкальнаго замысла. Какъ на одну изъ замѣчательнѣйшихъ его композицій позднѣйшаго времени можно указать на его „Stabat mater" для шести голосовъ съ камернымъ аккомпаниментомъ (двѣ скрипки, три віолы, віолончель и органъ), отличающуюся рѣдкой тонкостью и изяществомъ фактуры и вѣрнымъ пониманіемъ того, что дѣйствительно составляетъ эффекты ансамбльной камерной музыки. Что касается камерныхъ дуэттовъ Стеффани, то они являли собою нѣчто столь типичное, законченное и выдающееся для своего времени, что по поводу нихъ не лишнимъ будетъ остановиться здѣсь вообще на этомъ жанрѣ композиціи, для которой талантъ Стеффани сдѣлалъ очень многое. За опредѣленіемъ того, что такое представлялъ собою камерный дуэттъ того времени мы можемъ обратиться къ одному изъ современниковъ Стеффани, Маттесону (1).

„Дуэттъ или арія для двухъ поющихъ голосовъ" говоритъ Маттесонъ „можетъ существовать въ нѣсколькихъ видахъ. Во первыхъ — Французская airs a deux, форма требующая ровнаго, одновременнаго контрапункта, т. е. гдѣ оба голоса поютъ одновременно одинаковыя слова". Пояснить это не трудно. Это обозначаетъ простое двухголосное мелодическое движеніе, въ которомъ второй голосъ секундируетъ первому въ тѣхъ, или иныхъ интервалахъ — форма конечно весьма легкая для композиціи и вмѣстѣ съ тѣмъ очень удобопонятная и легко воспринимаемая для самаго дюжиннаго, мало музыкальнаго слушателя. Дуэттъ этотъ, говоря иначе, есть простое гармоническое усиленіе мелодіи.

(1) Примѣч. „Kern melodischer Wissenschaft. Гамбургъ. 1737. 99.

„Другой дуэттъ“ говоритъ Матессонъ „есть дуэттъ діалогизированный, состоящій изъ небольшихъ какъ бы вопросныхъ фразъ одного голоса и отвѣтныхъ фразъ другаго. Слушаются эти дуэтты съ большой пріятностью.“ Здѣсь очевидно авторъ подразумѣваетъ родъ разговорнаго дуэтта употреблявшагося уже тогда въ оперѣ. Въ сущности такой дуэттъ еще менѣе первой формы заслуживаетъ свое названіе. Легкость писанія композицій подобной формы конечно превосходитъ все возможное, ибо въ данномъ случаѣ не требуется уже ни малѣйшей контрапунктной техники, такъ какъ голоса, не сходясь вмѣстѣ, ни разу и не составляютъ контрапунктнаго цѣлаго, а все время являютъ собою одноголосную мелодію разбитую по частямъ между двумя голосами.

Третью форму дуэтта, именно ту, которую культивировалъ Стеффани, Матессонъ называетъ искуственнымъ дуэттомъ. „Для писанія такого рода композицій,“ говоритъ онъ „требуется много свѣдѣній въ контрапунктѣ, много опытности и вкуса, много поэтическаго воображенія“. Въ сущности этотъ дуэттъ есть настоящій дуэттъ въ нашемъ смыслѣ слова, т. е. свободно-контрапунктное сочетаніе двухъ самостоятельныхъ мелодическихъ голосовъ. Форма эта равно возможная въ области музыки церковной, оперной, камерной, есть истинная форма совершенно выработаннаго дуэтта; голоса такого дуэтта суть истинные музыкальные персонажи, самостоятельные въ своемъ движеніи, въ теченіи мелодіи, даже коль угодно въ своемъ характерѣ, если дѣло касается композиціи драматической. Естественно, что для компановки такого дуэтта требуется во много разъ больше знанія и таланта, чѣмъ для сочиненія дуэттовъ первыхъ двухъ формъ, указываемыхъ Матессономъ, формъ, очевидно культивированныхъ въ его время съ полнымъ усердіемъ; понятно также и то, что Стеффани, ставшій сразу въ области камернаго дуэтта на почву истинной формы, настолько этимъ самымъ опередилъ своихъ современниковъ, что дуэтты его долгое время и совершенно по праву должны были считаться выдающимися камерными композиціями.

Кромѣ композиторской дѣятельности Стеффани отдавался и дѣятельности въ области научно музыкальной литературы; въ 1695 г. издана была его брошюра, имѣвшая предметомъ научное изслѣдованіе основаній музыки въ природѣ, и озаглавленная такъ: „Quanta certezza habbia da suoi principii la musica“. Что этотъ необъемистый трудъ

имѣлъ тѣмъ не менѣе значительный интересъ для читателя, доказывается уже тѣмъ обстоятельствомъ, что брошюра Стеффани была до 1760 г. дважды переведена съ Итальянскаго (1). Взгляды, выражаемые авторомъ брошюры на музыку вообще и музыку какъ науку, суть взгляды настолько передовые, настолько ушедшіе далеко отъ конца XVII-го вѣка, что судя по нимъ въ Стеффани, уже помимо композицій его въ родѣ его камерныхъ дуэттовъ, нельзя не признать передоваго и выдающагося представителя искуства первой четверти XVIII-го вѣка.

Въ Венеціи въ тотъ періодъ о которомъ идетъ рѣчь процвѣтала школа Джіованни Легренци, главными и самыми видными представителями которой можно назвать Лотти, Кальдара, Марчелло и Галуппи.

Антоніо Лотти родился въ 1667 г. и съ 1684 г. былъ ученикомъ непосредственно самаго Легранци; девять лѣтъ позднѣе занялъ онъ должность перваго органиста св. Марка, а съ 1736 г. до самой смерти своей (1740 г.) былъ капельмейстеромъ Св. Марка. Въ бытность свою органистомъ Лотти предпринималъ по приглашенію курфюрста Саксонскаго путешествіе въ Дрезденъ съ спеціальной цѣлью дать тамъ услышать свою игру на органѣ (это было въ 1718 г.), изъ чего можно заключить, что въ качествѣ органиста онъ пользовался весьма распространенной славой. Проживъ въ Дрезденѣ менѣе года, Лотти написалъ для Дрезденской сцены оперу „Gli odi delusi dal sangue“. Подобно другимъ лучшимъ мастерамъ своего времени Лотти писалъ и для сцены, и для церкви и для камерныхъ концертовъ; онъ умѣлъ соединять красоту мелодики, съ весьма тонкой контрапунктной фактурой; при этомъ присущая его композиціямъ нѣкоторая простота и ясность стиля, даже нѣкоторая строгость характера, напоминавшая композиціи прежнихъ мастеровъ, отнюдь не дѣлали его вещи сухими. Наименѣе сильный жанръ его была именно опера; но какъ церковный композиторъ Лотти занимаетъ одно изъ очень видныхъ мѣстъ въ исторіи развитія искуства той эпохи. Въ сущности, хотя и страннымъ выглядитъ для Венеціанца композиста, но Лотти болѣе многихъ другихъ является истымъ потомкомъ Палестрины; и онъ культивировалъ главнымъ образомъ церковный чистый стиль a capella, и его композиціи этаго жанра прежде всего производятъ впечатлѣніе своей простотой и религіозностью.

(1) Примѣч. Въ 1700 г.—Вирмейстеръ и въ 1760 г.—Лоренцъ Альбрехтъ. *А. Р.*

Въ области свѣтской музыки Лотти былъ силенъ главнымъ образомъ въ компонированіи мадригаловъ; въ этомъ жанрѣ онъ мастерски сочеталъ элегантность замысла съ серьезной, контрапунктной обработкой идей. Будучи виднымъ компонистомъ, Лотти былъ и выдающимся учителемъ и въ особенности учителемъ пѣнія; между его учениками можно назвать нѣсколькихъ довольно видныхъ людей въ тогдашнемъ музыкальномъ мірѣ какъ напр. Песчетти (оперный и церковный компонистъ), Сарателли (органистъ Св. Марка), Альберти (компонистъ комическаго жанра) Галуппи и др.

Антоніо Кальдара родился въ Венеціи въ 1678 г., занимался музыкой какъ и Лотти подъ руководствомъ Легренци, жилъ затѣмъ въ Мантуѣ въ теченіи четырехъ лѣтъ, послѣ чего занималъ должность вицекапельмейстера при Вѣнскомъ дворѣ; въ 1738 г. возвратился онъ въ Венецію, гдѣ и остался до самой смерти своей, послѣдовавшей въ 1763 г. Число оперъ, написанныхъ имъ въ промежутокъ времени между 1699 и 1750 годами, простирается почти до семидесяти; многія изъ нихъ пользовались въ свое время большой любовью публики и въ особенности въ Вѣнѣ, гдѣ самъ царственный покровитель искусства, Карлъ VI, относился къ Кальдара съ уваженіемъ, доходившемъ почти до благоговѣнія, и гдѣ публика считала его однимъ изъ самыхъ симпатичныхъ ей итальянскихъ компонистовъ. Конечно ничего особенно новаго своими операми Кальдара не сказалъ; но онъ былъ даровитымъ продолжателемъ начатаго до него дѣла. Правда что гладкость, легкость блескъ его мелодики гораздо болѣе были причинами успѣха его оперъ, чѣмъ напр. глубина музыкальнаго замысла; послѣдней, вообще говоря, ему порою не доставало; хотя по части фактуры его нельзя поставить ниже другихъ выдающихся компонистовъ той эпохи, но за то относительно драматической силы музыкальныхъ образовъ онъ уступаетъ очень многимъ. Въ своихъ церковныхъ вещахъ Кальдара шелъ по слѣдамъ старыхъ мастеровъ дѣла: стиль его отличается строгостью и простотой, возвышающейся порою до значительной силы религіозной красоты. Одна изъ замѣчательныхъ на этотъ счетъ его вещей, „Crucifixus" для шестнадцати голосовъ была издана Тешнеромъ въ Берлинѣ уже въ 1840 г.

Бенедетто Марчелло родился въ 1686 г. и былъ ученикомъ по началу Гаспарини, а затѣмъ Лотти. Умеръ онъ въ 1739 г. Главнымъ обра-

зомъ культивировалъ Марчелло церковный жанръ и отчасти жанръ камерной музыки. Кромѣ того имъ написано нѣсколько драматическихъ произведеній, одна ораторія („Іюдифь") и нѣсколько научно музыкальныхъ сочиненій, изъ которыхъ одно „Littera famigliare" пользовалось нѣкоторой извѣстностью. Изъ его кантатъ особенной любовью пользовалась „Cassandra" (для одного голоса) и „Timoteo" (для двухъ голосовъ); но главнымъ его трудомъ были его 50 псалмовъ, сдѣлавшіе имя его весьма крупнымъ; достоинства этихъ псалмовъ Марчелло, признававшіяся самыми выдающимися музыкантами своего времени, являли собой дѣйствительно нѣчто столь незаурядное, что на долгое время послѣ смерти компониста имя его оставалось въ памяти людей, не перестававшихъ отъ поры до времени слушать псалмы Морчелло то въ томъ, то въ другомъ церковномъ концертѣ. Можно безошибочно сказать, что даже въ нашемъ столѣтіи псалмы Марчелло не были забыты и продолжали составлять иногда одно изъ звеньевъ концертной программы.

Бальтазаръ Галуппи, родившійся въ 1706 г. на маленькомъ Венеціанскомъ островкѣ Бурано, и потому прозванный Буранелло, былъ ученикомъ Лотти и съ 1762 г. капельмейстеромъ Св. Марка. Между прочимъ ѣздилъ онъ и въ Петербургъ въ 1764 г. (1) гдѣ его опера „Didana abandonata" имѣла очень большой успѣхъ (въ Петербургѣ въ это время начинала развиваться итальяноманія и развиваться по правдѣ сказать болѣе быстрыми шагами, чѣмъ этого можно было желать и на странной почвѣ почитанія не столько самого искуства, сколько служителей и болѣе того служительницъ его). Галуппи однако Петербургомъ остался не особенно доволенъ, хотя оплачивались въ то время эти поѣздки итальянцевъ въ Россію очень изрядными кушами; недовольство его касалась главнымъ образомъ тамошняго оркестра, о которомъ онъ отзывался весьма неодобрительно. Въ 1768 г. мы уже находимъ Галуппи снова въ Венеціи, гдѣ въ 1785 г. онъ и умеръ. Компонировать оперы Галуппи началъ съ шестнадцати лѣтняго возраста и по исчисленію Лаборда написалъ ихъ болѣе шестидесяти. Многія изъ нихъ

---

(1) Примѣч. Относительно поѣздки Галуппи въ Петербургъ сходятся и нѣмецкіе и русскіе источники и сходятся до полной тождественности въ опредѣленія времени ея и того, что именно давалось тогда въ Петербургѣ (Dommer. Gesch d. mus. 364. и Михневичъ, „Очеркъ исторіи музыки въ Россіи въ культурно-общественномъ отношеніи" 200—201). *А. Р.*

комическаго жанра и содержатъ въ себѣ такую массу проявленій истиннаго таланта по части компонированья вещей комическаго жанра, что нѣкоторые изъ позднѣйшихъ писателей называютъ Галуппи на ряду съ Пиччини истиннымъ „творцомъ жанра комической оперы", опять таки совершенно забывая о томъ, что было по этой части написано до обоихъ названныхъ компонистовъ. Мелодіи Галуппи тонки, изящны, граціозны настолько, что нѣкоторая гармоническая бѣдность его оперныхъ произведеній не могла воспрепятствовать операмъ его имѣть огромный успѣхъ; въ впечатлѣніяхъ публики свѣжесть и миловидность Галуппивской музы совершенно отодвигала на послѣдній планъ нѣкоторые недостатки по части глубины замысла, присущіе порою оперным произведеніямъ этаго компониста. Послѣдній недостатокъ былъ понятенъ только знатокамъ, публикѣ же были ясны одни лишь достоинства. Этимъ собственно объясняются суровые, несочувственные отзывы людей, какъ напр. Марпургъ, объ операхъ Галуппи на ряду съ тѣми восторгами, которые адресовала компонисту публика различныхъ театровъ. Что касается Италіи, то тамъ оперы Галуппи слушались съ увлеченіемъ; театры и театрики даже самыхъ малыхъ, ничтожныхъ городовъ считали непремѣнной обязанностью имѣть въ своемъ репертуарѣ нѣсколько оперъ Галуппи; такъ что въ сущности изъ всѣхъ названныхъ здѣсь Венеціанцевъ компонистовъ этой эпохи, несомнѣнно именно Галуппи принадлежитъ первое мѣсто со стороны той популярности, какою пользовались его произведенія. Кромѣ четырехъ главныхъ именъ представителей Венеціанской школы, не лишнимъ будетъ упомянуть еще нѣсколько именъ второстепенныхъ. Это: Маркъ Антоніо Ціани, авторъ болѣе чѣмъ тридцати оперъ; Джіованни Порта, также оперный компонистъ и дирижентъ, пользовавшійся хорошей извѣстностью; Джіованни Феррандини, Жироламо Пера, Карло Агостино Бадіа, Джіованни Франческо Бруза и др.

VI.

КОМПОНИСТЫ БОЛОНЬИ И ФЛОРЕНЦІИ.

Колонна.—Бонончини.—Клари и остальные Болоніанскіе компонисты.—Флорентійскіе компонисты: Эмануэль Асторгскій и Конти.

Въ Болоньѣ, бывшей однимъ изъ видныхъ музыкальныхъ центровъ, существовала также школа, не игравшая правда такой міровой роли какъ Неаполитанская оперная школа или прежняя Римская церковная, но все же пользовавшаяся извѣстностью, благодаря нѣсколькимъ выдающимся представителямъ ея. Первымъ изъ таковыхъ надлежитъ считать Джіованни Паоло Колонна, уроженца Бресчіи (въ 1640 г.), получившаго музыкальное образованіе подъ руководствомъ Кариссими и затѣмъ Беневоли. Къ тому времени, когда вышло въ свѣтъ первое его произведеніе „Salmi brevi per tutto l'anno", что было въ 1681 г., Колонна занималъ должность капельмейстера при церкви Петронія и былъ членомъ Филармоническаго общества въ Болоньѣ. Умеръ Колонна въ 1695 . Кромѣ многихъ церковныхъ композицій написалъ онъ одну оперу „Amilcare" (въ періодъ времени уже не задолго до своей смерти) и одну ораторію „Basilio". Его гимны „Pangue lingua" для четырехъ голосовъ, написанные въ строгомъ церковномъ стилѣ, пользовались извѣстностью. Но болѣе чѣмъ компонистъ былъ

Колонна знаменитъ какъ учитель и истинный знатокъ музыки; последнее обстоятельство служило поводомъ къ тому, что къ Колоннѣ съѣзжались издалека люди съ цѣлью получить музыкальное образованіе; между этими то учениками его и занимаютъ весьма видное мѣсто Бонончини и Клари.

Джіованни Бонончини младшій былъ сынъ теоретика Джіованни Бонончини, почти однолѣтка Колонны. Родился онъ въ Моденѣ въ 1670 г. и, получивъ лишь первоначальное музыкальное образованіе подъ руководствомъ отца, былъ затѣмъ отправленъ въ Болонью къ Колоннѣ. Бывши сравнительно еще очень молодымъ, Бонончини пользовался уже извѣстностью композиста въ Болоньѣ и въ Римѣ, гдѣ онъ жилъ нѣкоторое время. Тридцатилѣтнимъ человѣкомъ занималъ онъ должность композитора и камеръ-виртуоза (Бонончини былъ выдающимся віолончелистомъ) при Вѣнскомъ дворѣ; изъ Вѣны ѣздилъ онъ въ Берлинъ, и, проведя нѣсколько лѣтъ въ Германіи, возвратился въ Римъ. Въ это время слава его имени распространилась до предѣловъ Англіи, благодаря данной въ Лондонѣ оперѣ „Camilla", которая въ сущности была вовсе произведеніемъ не его, а его малоизвѣстнаго брата Марка Антонія; опера имѣла въ Лондонѣ огромный успѣхъ. Не очень-то разборчивый на средства Джіованни Бонончини не задумался воспользоваться обстоятельствами, и, принявъ какъ должное успѣхъ не имъ написанной оперы за свой личный успѣхъ, онъ далъ себя пригласить въ Лондонъ. Въ 1720 г., когда Итальянская опера въ Лондонѣ процвѣтала на самыхъ прочныхъ основаніяхъ, мы уже находимъ Бонончини въ Лондонѣ въ числѣ выдающихся любимцевъ публики; поставленная имъ (на сей разъ уже своя собственная) опера „Astarto" выдержала до тридцати представленій и Лондонская публика въ наивности своей приходила въ восторгъ отъ этого произведенія, которое по мнѣнію Англичанъ было не хуже первой оперы Бонончини „Camilla". Никому и въ голову не приходило въ Лондонѣ подозрѣвать, что „Camilla" вовсе не принадлежитъ перу любимца Англійской публики, и что напротивъ того даже и опера „Astarto" частію своею успѣха обязана тому престижу, которымъ пользовалось имя Боночини, благодаря оперѣ его брата. Джіованни Бонончини скоро пріобрѣлъ себѣ такое количество поклонниковъ въ Лондонѣ, что его

партія въ одно время была сильнѣе и многочисленнѣе Генделевской. Въ 1721 г. Гендель, Бонончини и Маттеи работали надъ одной оперой „Muzio Scevola"; Гендель писалъ третій актъ, Бонончини—второй, Маттеи—первый; эти то три акта разныхъ компонистовъ, поставленные, рядомъ и были первымъ толчкомъ къ паденію Бонончини. Два первые акта, не смотря на положительную даровитость втораго (Бонончинивскаго), не могли выдержать сравненія съ третьимъ; всякому стало ясно, что Гендель есть такая композиторская сила, съ которой Бонончини не можетъ бороться. Но однако въ виду того, что знатоки дѣла конечно и тогда какъ теперь составляли меньшинство, поставленная въ томъ же году опера Бонончини „Crispo", прошла 18 разъ съ большимъ успѣхомъ. И дѣйствительно въ операхъ Бонончини было не мало такого, что гарантировало имъ успѣхъ въ массѣ публики; онъ не былъ представителемъ композиторской силы и глубины замысла; по части музыкальнаго драматизма онъ уступалъ многимъ; но опять таки онъ былъ истый итальянецъ: музыка его щеголяла мелодическими достоинствами, была свѣжа и симпатична, а чего же большаго желаетъ обычная публика? Если прибавить къ этому что Бонончини, человѣкъ тонкій и пролазливый по натурѣ, обладалъ удивительнымъ умѣньемъ нравиться въ обществѣ, что онъ былъ изященъ и остроуменъ, и что сверхъ того свой виртуозный талантъ онъ утилизировалъ самымъ мастерскимъ образомъ, то не останется ничего удивительнаго въ томъ, что не смотря на быстрое возрастаніе славы Генделя, Бонончини продолжалъ весьма удачно держаться въ Лондонѣ рядомъ съ Генделемъ. И этого мало! Убѣдившись въ томъ, что Генделевскій жанръ нравится публикѣ, Бонончини довольно беззастѣнчиво началъ подражать Генделю. На время и это помогло: его опера „Griselda" имѣла успѣхъ, хотя по правдѣ сказать меньшій, чѣмъ успѣхъ „Crispo". Ударъ его славѣ былъ нанесенъ въ 1724 г. Гендель поставилъ свою оперу „Giulio Cesare", которая имѣла колоссальный успѣхъ, а поставленная въ томъ же году опера Бонончини „Colfurnia" сразу провалилась и послѣ перваго же спектакля была на долго сдана въ архивъ. Этого Бонончини выдержать не могъ и потому, бросивъ писать для Лондонской сцены, онъ остался жить въ Лондонѣ, стремясь по возможности поддержать свой престижъ тѣми, или иными средствами. Въ концѣ концовъ эта то неразборчивость въ средствахъ

и погубила окончательно его карьеру. Въ 1728 г. представилъ онъ въ Лондонскую музыкальную академію, усердно занимавшуюся возстановленіемъ стараго стиля прежней композиціи, превосходный пятиголосный мадригалъ „In una siepe ombrosa", вещь поразившую всѣхъ своими достоинствами и имѣвшую при исполненіи громадный успѣхъ; слава Бонончини вновь упрочилась, о немъ снова заговорили; впечатлѣніе отъ этой новой композиціи оказалось на столько сильнымъ, что имъ Бонончини поддержалъ свою Лондонскую карьеру почти на три года; но тутъ-то, увы! оказалось нѣчто ужъ со всѣмъ выдающееся: оказалось, что представленный въ видѣ своей композиціи Бонончини мадригалъ прямо таки списанъ изъ сборника Лоттивскихъ „Duetti, terzetti e Madrigali" изданнаго еще въ 1705 г. въ Венеціи. Скандалъ былъ такъ великъ, что оставаться въ Лондонѣ Бонончини уже не могъ. Покинутый даже самыми преданными изъ своихъ поклонниковъ онъ уѣхалъ изъ Лондона въ Парижъ, а затѣмъ въ Вѣну, Венецію и исчезъ до такой степени съ общественной арены, что послѣдніе годы его жизни совершенно затеряны въ неизвѣстности.

Джіованни Карлю Марія Клари, уроженецъ Пизы (въ 1669 г.), началъ фигурировать въ качествѣ опернаго композиста съ 1695 г. когда поставлена была въ Болоньѣ его первая опера „Il savio delirante", имѣвшая огромный успѣхъ. Строго говоря Клари было бы справедливѣе считать церковнымъ компонистомъ а не опернымъ, ибо хотя онъ и писалъ довольно для сцены, все же оперныя его вещи были гораздо менѣе выдающимися по своимъ достоинствамъ чѣмъ его церковныя композиціи. Его „De profundis" для голосовъ съ акомпаниментомъ органа и оркестра есть композиція такихъ высокихъ достоинствъ, что даже до новѣйшаго времени она исполнялась и всегда пользовалась уваженіемъ настоящихъ знатоковъ этого жанра. Его камерные дуэтты и терцетты, ровно замѣчательные какъ по изяществу замысла, свѣжести мелодій, такъ и по мастерской контрапунктной отдѣлкѣ, на много пережили самого компониста; въ этомъ жанрѣ композиціи Клари можно поставить не ниже Стеффанивскихъ. Изъ остальныхъ учениковъ Колонны можно указать какъ на болѣе выдающихся, на Джіакомо Предьери, капельмейстера при соборѣ въ Болоньѣ, автора ораторіи „Isabella", пользовавшейся въ свое время извѣстностью, и брата его Анже-

ло Предьери, выдающаго музыканта-педагога, перваго учителя Мартини.

Изъ композиторовъ флорентійцевъ, стоявшихъ совершенно особнякомъ отъ всѣхъ вышеупомянутыхъ школъ, наиболѣе выдающимися были Эмануэль Асторгскій и Конти. Эмануэль Асторгскій родился въ 1681 г. Имѣются указанія на то, что первое свое музыкальное образованіе получилъ Эмануэль Асторгскій въ монастырѣ въ Асторгѣ, откуда и произошло его прозваніе. Жилъ онъ во Флоренціи, въ Парижѣ и въ Вѣнѣ (при Леопольдѣ I); послѣ того путешествовалъ по Испаніи и Италіи, возвратился снова въ Вѣну и умеръ въ 1736 г. въ Богеміи. Эмануэль Асторгскій былъ не только плодовитымъ и талантливымъ композиторомъ но и выдающимся пѣвцомъ, но жизненная карьера его сложилось такъ, какъ она слагается только у людей, которымъ всегда и во всемъ не везетъ. Такъ напр. сочинялъ онъ очень много, но, относясь съ излишнею скромностью къ своимъ композиціямъ, онъ видѣлъ напечатанными лишь очень немногія изъ своихъ вещей. Люди, знакомые съ композиціями его, какъ напр. Шейбе, находили его кантаты замѣчательными произведеніями итальянскаго творчества; его пастороль „Il Dafni", исполненная въ Бреслау въ 1726 г. имѣла громадный успѣхъ; но все это не помѣшало тому, чтобъ Эмануэль Асторгскій, бывшій по существу дѣла весьма выдающимся композиторомъ, пользовался малой извѣстностью, чему разумѣется отчасти способствовала и его излишне-скитальческая жизнь, благодаря которой онъ не имѣлъ возможности установить свою карьеру въ которомъ нибудь изъ музыкальныхъ центровъ.

Франческо Конти, флорентійскій уроженецъ, былъ виртуозомъ торбистомъ, въ качествѣ каковаго служилъ съ 1703 г. въ Вѣнской придворной капеллѣ, гдѣ позднѣе (съ 1721 г.) онъ занималъ должность вицекапельмейстера (послѣ Ціани, при главномъ капельмейстерѣ Фуксѣ). Первая его опера „Clotilda" писана была для Лондона; послѣ того онъ написалъ еще четырнадцать оперъ, изъ которыхъ одна „Don Chisciotte in Sierra Morena", произведеніе тонкаго, комическаго жанра, пользовалась огромнымъ успѣхомъ и съ 1719-го года, когда она была въ первый разъ поставлена на Вѣнской сценѣ, довольно долго держались на репертуарѣ, обходя одинъ за другимъ крупные музыкальные центры тогдашней Германіи. Матессонъ, слышавшій эту оперу въ Гам-

бургѣ (въ 1722 г.), говоритъ о ней, называя ея музыку живой и истинно комической; Шульцъ отзывается о ней, выражая удивленіе передъ тѣмъ, до какой степени въ музыкѣ ея сочетались элементы истиннаго комизма съ серьезной обработкой стиля; Кванцъ называетъ Конти компонистомъ полнымъ жизни, огня и композиторской силы. Кромѣ оперныхъ композицій Конти пользовались хорошей извѣстностью его камерныя вещи и въ особенности его камеръ-кантаты.

VII.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА ВЪ ГЕРМАНІИ.

Итальяноманія въ Германіи.—Вѣнская опера и Фуксъ.—Бреслау и нѣмецъ Fidele.—Брауншвейнгъ. Мюнхенъ и итальяницъ Kerl.—Берлинская опера. Граунъ.—Дрезденскаяа опера. Гассе.

То было время процвѣтанія итальяноманіи во всевозможныхъ нѣмецкихъ государствахъ, процвѣтанія въ томъ же сортѣ, какъ оно было гораздо позднѣе въ Россіи, но съ тою только разницею, что Россія, не богатая музыкальными центрами, не могла представлять собою такую удобную почву для насажденія итальянской оперы, какую являла тогдашняя Германія. Не только Вѣна, Берлинъ, Мюнхенъ и Дрезденъ, и даже не только Бреслау, Лейпцигъ и Штутгардтъ, но всякій можно сказать Вольфенбюттель стремились елико возможно объитальяниться. Ни сцена, ни церковь, ни концертъ не могли обойдтись безъ итальянцевъ, и ужъ въ особенности сцена. Капеллы считали въ себѣ массу итальянцевъ пѣвцовъ и инструменталистовъ; во главѣ капеллъ всего охотнѣе были водворяемы итальянцы, въ главные оперные исполнители надобились итальянцы. Спросъ на итальянцевъ былъ баснословный и цѣна имъ была высокая. Вѣна обратилась въ совершенную итальянскую колонію и можно сказать кишила итальянскими маэстро, пѣвцами, инструменталистами. При Леопольдѣ I, который былъ завзятымъ любителемъ музыки и конечно музыки первѣе всего итальянской дѣло дошло до того, что за немногими исключеніями весь міръ музыки

былъ чисто итальянскимъ міромъ. Іосифъ I, Карлъ VI, бывшій также завзятымъ итальяноманомъ, продолжали въ томъ же духѣ насажденіе итальянизма въ Вѣнѣ. Исключительный періодъ процвѣтанія въ Вѣнѣ итальянской оперы обнимаетъ собою первую половину XVIII-го вѣка, періодъ композиторской дѣятельности Кальдары, Конти и др. Не итальянецъ по рожденію былъ въ этотъ періодъ, закончившій его, Іоганъ Іозефъ Фуксъ, родившійся въ 1660 г., въ теченіи сорока лѣтъ занимавшій должность главнаго капельмейстера придворной оперы и умершій въ этой должности въ 1741 г. Фуксъ пережилъ всѣхъ царственныхъ итальяномановъ и съ устойчивостью, достойной истаго нѣмца, сохранилъ нѣкоторые изъ своихъ первоначальныхъ принциповъ, между которыми къ удивленію было большое почитаніе системмы сольмизаціи. Трудно объяснить, какимъ образомъ сольмизація, давнымъ давно всѣми позабытая, нашла въ XVIII-омъ вѣкѣ отголосокъ въ душѣ устойчиваго нѣмца Фукса, но фактъ остается фактомъ: Фуксъ по его собственному увѣренію взросъ, окрѣпъ и состарился на сольмизаціи; вопросъ о томъ, какое касательство могла имѣть сольмизація до его сороколѣтней капельмейстерской дѣятельности, разумѣется для всѣхъ и навсегда оставался открытымъ. Крылась-ли коренная причина этаго почитанія сольмизаціи въ первоначальномъ воспитаніи Фукса (вѣроятно такъ), опрѣдилить было и есть уже потому невозможно что біографическія свѣдѣнія о Фуксѣ не заходятъ за предѣлы его пребыванія въ Вѣнѣ. Замкнутый, сдержанный, Фуксъ совсѣмъ не любилъ распространяться о своемъ прошломъ; на прямыя приглашенія сообщить о себѣ біографическія данныя отвѣчалъ онъ обыкновенно положительнымъ отказомъ, и въ результатѣ вышло то, что даже въ нѣмецкихъ источникахъ о немъ можно найдти указанія лишь въ предѣлахъ его Вѣнской жизни.

Карлъ VI очень любилъ Фукса, очень дорожилъ имъ какъ даровитымъ и въ высшей степени трудолюбивымъ музыкантомъ; даже учебникъ Фукса, (по контрапункту), его „Gradus ad Parnassum" изданъ былъ на личный счетъ высокаго покровителя искуства; но со всѣмъ тѣмъ нѣмцу Фуксу все же приходилась работать по существу дѣла не для нѣмецкако искуства, а на пользу процвѣтанія итальянцевъ въ Германіи. И работать приходилось такъ, что напр. въ 1725 г. по случаю коронованія въ Прагѣ Карла VI шестидесяти-пяти-лѣтній

въ то время Фуксъ, страдавшій подагрой и ревматизмомъ, мало того долженъ былъ сочинить итальянскую оперу—написана имъ была опера „Constanza e Fortezza“—но еще и долженъ былъ ѣхать въ Прагу дирижировать это итальянское произведеніе нѣмецкой музы. Императоръ непремѣнно хотѣлъ имѣть своего любимца при себѣ и любимецъ былъ не безъ труда и не безъ физическихъ страданій для него перевезенъ полубольной изъ Вѣны въ Прагу. По прибытіи на мѣсто оказалось, что Фуксъ рѣшительно не будетъ въ силахъ дирижировать свою оперу и потому управленіе ею во время представленія было передано Кальдара. Представленіе было изъ ряду вонъ парадными; происходило оно на огромной, нарочно устроенной лѣтней сценѣ (это было въ Іюлѣ мѣсяцѣ). До ста пѣвцовъ и до двухсотъ инструменталистовъ были заняты исполненіемъ оперы; въ числѣ тѣхъ и другихъ были всѣ блестящія силы тогдашней итальянской колоніи въ Вѣнѣ: и Орсини, и Карестини, и Доменико, и Гассати и сестры Амбревилле; Конти, Граунъ и Кванцъ играли въ оркестрѣ и надъ всѣмъ этимъ царилъ горячій итальянецъ-диригентъ, Кальдара, который въ сущности и былъ героемъ дня, гораздо большимъ чѣмъ больной подагрикъ, сердитый въ то время на весь міръ, авторъ оперы, Фуксъ. Музыка этой оперы по отзыву современниковъ выглядѣла болѣе церковной чѣмъ оперной; въ переводѣ на иной языкъ это обозначало то, что нѣмецъ Фуксъ при всемъ желаніи его угодить царственному покровителю искуства, не могъ совершенно отрѣшиться отъ своей нѣмецкой серьезносси, отъ своихъ принциповъ строгаго контрапунктиста и сочинить такую оперу, которая была бы совершенно во вкусѣ тогдашней итальянской музыки. Только одинъ нѣмецъ Кванцъ нашелъ, что контрапунктныя начала, которыми проникнута была музыка Фукса, и благодаря которымъ она можетъ быть и выглядѣла для нѣкоторыхъ нѣсколько сухою и монотонною, на самомъ дѣлѣ давала въ многоголосномъ исполненіи весьма грандіозныя ансамбльныя комбинаціи.

Кромѣ этой оперы Фуксъ написалъ въ промежутокъ между 1701—1731 годами еще нѣсколько итальянскихъ оперъ; произведенія эти были тяжеловѣснѣе чисто-итальянскихъ, и конечно менѣе настоящихъ итальянскихъ оперъ нравились публикѣ, но что съ другой стороны онѣ были много солиднѣе по музыкальному замыслу и въ особенности по фактурѣ, въ томъ не можетъ быть ни малѣйшаго сомнѣнія. Фуксъ

очевидно самъ чувствовалъ, что хотя судьба и поставила его главнымъ капельмейстеромъ итальянской оперы въ отмѣнно-итальянскомъ городѣ Вѣнѣ, все же мѣсто его совсѣмъ не тамъ; онъ очень охотно отдавался церковной композиціи и въ этой области былъ гораздо сильнѣе чѣмъ въ области итальянской оперы. Церковныя вещи его написаны въ суровомъ, благородномъ, истинно-религіозномъ стилѣ, и въ нихъ то Фуксъ является тѣмъ, чѣмъ онъ былъ на самомъ дѣлѣ, т. е. заввятымъ, серьезнымъ, нѣмцемъ-контрапунктистомъ. Какъ учитель Фуксъ былъ также очень виднымъ человѣкомъ, что доказывается уже тѣмъ, что учебникъ его болѣе чѣмъ на одно столѣтіе пережилъ своего автора.

Въ Бреслау въ первой половинѣ XVIII-го вѣка итальнцы держались также исправно какъ Вѣнѣ; и тамъ за промежутокъ времени въ 40—50 лѣтъ исполнена была и съ восхищеніемъ прослушана масса итальянскихъ оперъ, большая часть которыхъ написаны были венеціанцемъ Антоніо Біони, а остальныя—сочиненія Конти, Орландини и др. Былъ и тамъ посреди наплывавшихъ все болѣе и болѣе итальянцевъ одинъ нѣмецъ-музыкантъ, композиторъ, писавшій оперы, человѣкъ талантливый, Треу; но вѣра въ итальянскую непогрѣшимость очевидно въ Бреслау еще болѣе была развита чѣмъ въ Вѣнѣ, да и Треу должно полагать былъ не столь устойчивый нѣмецъ какъ Фуксъ, а потому и назывался онъ не Треу (Gottl. Treu) а Theofilo Fidele, что гораздо болѣе подходило къ тогдашнимъ вкусамъ и болѣе оправдывало появленіе оперъ Готлиба Треу на Бреславской сценѣ.

Въ Брауншвейгѣ еще въ 1690 г. былъ выстроенъ оперный театръ. Въ немъ исполнялись оперы разныхъ композиторовъ, между которыми попадались и нѣмецкія имена, главнымъ образомъ впрочемъ имя насквозь итальянизированнаго нѣмца Гассе; исполнялись и оперы Генделя; но главнымъ образомъ все таки театръ существовалъ для произведеній Скарлатти, Стеффани, Орландини, Монори, и др. а въ концѣ концовъ, примѣрно лѣтъ черезъ 40 — 50 послѣ постройки театра, итальянцы настолько восторжествовали, что даже между именами авторовъ итальянскихъ оперъ почти перестали попадаться не итальянскія имена. Въ Мюнхенѣ еще и въ прежнее время жило много итальянцевъ музыкантовъ; еще въ XVI-мъ вѣкѣ итальянецъ въ качествѣ главнаго заправилы дѣлами капеллы былъ явленіемъ обыкновеннымъ. По

этому почва для развитія оперной итальяноманіи въ Мюнхенѣ была удобнѣе чѣмъ въ многихъ другихъ мѣстахъ. Итальянская опера привилась тамъ очень рано: въ 1654 г. была исполнена первая итальянская „dramma per musica“ а именно „La Ninfa ritrosa“ (имя композитора неизвѣстно). Съ тѣхъ поръ дѣло пошло довольно быстрыми шагами впередъ, и общая нѣмецкая слабость къ итальянцамъ, найдя себѣ удобную почву въ жизни Мюнхенскаго двора и Баварской знати, доразвилась тамъ до такихъ предѣловъ, что вплоть до оперъ Глука и Моцарта, даваемы были въ Мюнхенѣ исключительно оперы Бернабеи, Стеффани, Торри, Альбанони, Феррандини, Жомелли, Галуппи и другихъ итальянцевъ композиторовъ. За весь этотъ длинный періодъ между именами композиторовъ, оперы которыхъ давались въ Мюнхенѣ попадается одно только нѣмецкое имя Каспара Керля, бывшаго въ свое время ученикомъ Кариссими и Фрескобальди. Керль занималъ должность капельмейстера въ Мюнхенѣ отъ 1656—1674 г. и въ этотъ-то именно періодъ и были исполняемы его оперы. При этомъ впрочемъ слѣдуетъ замѣтить что и этотъ единственный въ Мюнхенѣ нѣмецъ, въ качествѣ ученика Кариссими былъ въ сущности точнымъ повтореніемъ тѣхъ итальянскихъ композиторовъ, оперы которыхъ даваемы были въ Мюнхенѣ.

Въ Берлинѣ, гдѣ съ 1574-го года существовала придворная капелла и придворные камерные артисты, были вызваны итальянцы въ первый разъ въ 1696 г. Въ 1700 г. была исполнена впервые итальянская драма съ музыкой и обширнымъ балетомъ, „La festa del Himeneo“; музыку этой оперы писали сообща Аттиліо Аріости и директоръ Берлинскаго театра Карлъ Фридрихъ Рикъ, игравшій какъ кажется весьма и весьма второстепенную роль въ дѣлѣ компановки оперы. Затѣмъ съ небольшими перерывами слѣдовали исполненія разныхъ другихъ оперъ и балетовъ, пока наконецъ оперное дѣло не стало на совершенно твердую почву. Случилось это въ 1742 г., когда Фридрихъ II подарилъ Берлинцевъ новымъ театромъ, предназначеннымъ спеціально для оперы. Открытіе этого театра послѣдовало 7-го Декабря 1742 года и дана была по этому случаю итальянская опера соч. Грауна „Cesare e Cleopatra“. Съ этихъ поръ уже непрерывно происходили въ Берлинѣ представленія итальянской оперы, пріостанавливавшіяся немного лишь во время семилѣтней войны. Пѣвцы Берлинской оперы были всѣ безъ

исключенія итальянцы; Фридрихъ II на этотъ счетъ не допускалъ изъятій, опредѣляя дѣло кратко, но точно: „скорѣе лошадь заржетъ на Берлинской сценѣ чѣмъ запоетъ на ней нѣмецкая примадонна". Понятное дѣло, что подобная царственная строгость при всей ея непатріотичности служила такъ сказать масштабомъ для соображенія всего высшаго Берлинскаго свѣта относительно того, чего именно слѣдуетъ держаться въ своихъ оперныхъ симпатіяхъ. Композистами были или итальянцы, или итальянизированные насквозь нѣмцы, у которыхъ нѣмецкаго оставалось только имя. Самую видную роль изъ такихъ нѣмецкихъ итальянцевъ, или назовемъ ихъ итальянскими нѣмцами, игралъ Карлъ Генрихъ Граунъ (род. въ 1701 г.). Молодость свою Граунъ провелъ въ Дрезденѣ а затѣмъ двадцатипятилѣтнимъ человѣкомъ переѣхалъ въ Брауншвейгъ въ качествѣ пѣвца. Даровитый и съ очень большой композиторской техникой, нѣмецъ Граунъ былъ тѣмъ не мѣнѣе вѣрнымъ слугою итальянской оперы и въ сущности въ области развитія чисто-нѣмецкаго искуства значенія онъ не имѣетъ, не смотря на то, что оперы его слушались, что ими восхищались, что имя Грауна пользовалось извѣстностью. Дѣло въ томъ, что Граунъ по своимъ музыкальнымъ тенденціямъ былъ настолько итальянцемъ, что подъ его операми можно было бы безъ особеннаго грѣха подписать любое хорошее итальянское имя. Сдѣлавшись въ Брауншвейгѣ вице-капельмейстеромъ, Граунъ черезъ нѣсколько лѣтъ послѣ того, въ Рейнсбергѣ, сдѣлался случайно любимцемъ кронпринца Фридриха, въ чемъ и заключалось начало его блестящей Берлинской карьеры. Когда Фридрихъ вступилъ на престолъ, Граунъ сдѣлался придворнымъ капельмейстеромъ. Самъ онъ ѣздилъ въ Италію набирать для новой Берлинской сцены труппу пѣвцовъ, и сдѣлалъ это такъ удачно, что значеніе его въ Берлинѣ поднялось еще болѣе. До самой своей смерти пробылъ Граунъ безсмѣннымъ придворнымъ капельмейстеромъ, успѣлъ за это время написать для Берлина двадцать девять итальянскихъ оперъ (всѣхъ написалъ онъ 36 оперъ). Кромѣ оперъ Граунъ работалъ и для церкви; егоораторія „Der Tod Iesu", изданная въ Лейпцигѣ уже въ 1760 г., не только пользовалась извѣстностью при жизни композиста, но и послѣ смерти его долгое время была исполняема, всегда съ большимъ успѣхомъ. Насколько упорно и долго держалось въ Берлинѣ обыкновеніе имѣть въ оперѣ пѣвцовъ не иначе какъ

итальянцевъ, можетъ служить образчикомъ тотъ фактъ, что только въ 1771 г. была допущена на придворную сцену первая нѣмка-примадонна, по мужу своему Мара, а по себѣ Шмелингъ; до нея же не было и помина о такой аномаліи по тогдашнимъ понятіямъ, какъ нѣмецкая пѣвица-примадонна на Берлинской придворной сценѣ.

Дрезденъ подобно Вѣнѣ и Берлину былъ также истой колоніей итальянцевъ. Послѣ представленія Шютцевской „Дафны", прошелъ изрядный промежутокъ времени, пока опера стала тамъ твердой ногой, но за то, когда это случилось, начался ровно такой же наплывъ на Дрезденъ итальянцевъ, какой имѣлъ мѣсто въ другихъ музыкальныхъ центрахъ Германіи. Въ 1662 г. по поводу бракосочетанія дочери Іоганна Георга II съ Христіаномъ Бранденбургскимъ дана была въ Дрезденѣ „большая" въ тогдашнемъ смыслѣ слова опера Бонтемпи „Il Paride". Описаніе этого представленія и самой оперы имѣется у Фюрстенау ([1]). По словамъ его музыка оперы Бонтемпи состояла изъ речитативовъ, короткихъ аріовъ, частію написанныхъ въ строфномъ порядкѣ, частію же представляющихъ собою номера съ мотивомъ не повторяющимся, простѣйшихъ дуэттовъ, терцеттовъ и хоровъ; инструментальную сторону дѣла составляли бассъ-continuo и двѣ скрипки; послѣднія принимали участіе въ ритурнелляхъ и вступленіяхъ, аккомпаниментъ же все время состоялъ изъ „continuo". Съ легкой руки Бонтемпи итальянцы водворились въ Дрезденѣ. Въ 1664 г. начался постройкой оперный театръ а 27 января 1667-го года онъ былъ открытъ оперой „Il Teseo" сочиненія флорентійца композитора Джіованни Андреа Монигліа; съ этой поры началось процвѣтаніе итальянской оперы, при чемъ и въ Дрезденѣ повторилось общее другимъ центрамъ явленіе: между итальянскими именами композиторовъ очень видное мѣсто занимало чисто-нѣмецкое имя композитора Гассе, который однако чуть ли не болѣе Грауна, Керля и Треу былъ истымъ итальянцемъ.

Іоганнъ Адольфъ Гассе родился въ одной изъ деревенекъ близь Гамбурга въ 1699 г. Гдѣ и у кого получилъ онъ первое музыкальное образованіе неизвѣстно, но дѣло въ томъ, что двадцати двухъ лѣтъ отъ роду онъ окончилъ уже свою первую оперу „Antigone" которая

(1) Примѣч. „Zur Gesch. d. mus. und. d. Theat. zu Dresd.".

и была поставлена въ Брауншвейгѣ. Даровитый и преданно-любившій искуство, Гассе, не смотря на свои первые быстрые успѣхи, чувствовалъ, что той выучки, какою онъ обладалъ въ это время, еще мало, чтобъ сдѣлаться настоящимъ композиторомъ. Учиться тогда всѣ ѣздили въ Италію, ибо это было временемъ процвѣтанія Неаполитанской школы въ послѣдніе годы жизни Скарлатти. Гассе уѣхалъ въ Италію пріобрѣтать то, чего ему по его мнѣнію не доставало, и этою поѣздкой на вѣки похоронилъ въ себѣ нѣмца-композиста, хотя создалъ изъ себя блестящаго композиста итальянца. Уже въ 1726 г. его опера „Sesostrate", данная въ Неаполѣ, оказалась настолько соотвѣтствующей итальянскимъ вкусамъ, что успѣхъ она имѣла огромный и Гассе сразу сдѣлался для Неаполитанцевъ „il caro Sassone" (дорогой саксонецъ). Годъ спустя мы уже находимъ его въ Венеціи занимающимъ должность капельмейстера одной изъ тамошнихъ консерваторій и вслѣдъ за тѣмъ мужемъ знаменитой пѣвицы Бордоньи. Оперы „Artaserse", и „Dalisa", написанная имъ для жены, прославили его имя на столько, что громкая извѣстность о немъ достигла отдаленнѣйшихъ предѣловъ Германіи. Дѣло такимъ образомъ вышло обратно противуположнымъ обычному порядку вещей: нѣмецъ прославленный въ Италіи сдѣлался знаменитъ въ своемъ отечествѣ. Гассе былъ приглашенъ въ Дрезденъ на должность оберъ-капельмейстера придворной оперы, съ тѣмъ чтобъ жена его была примадонной этой оперы; но нѣмца въ Гассе къ этому времени не осталось уже и слѣда. Онъ былъ нисколько не менѣе итальянецъ чѣмъ любой знаменитый композистъ Италіи — черта, которою тогда именно и дорожили. Тотчасъ по пріѣздѣ въ Дрезденъ Гассе поставилъ свою новую оперу „Cleofide o Alessandro nelle Indie", вполнѣ упрочившую его положенніе въ Дрезденѣ и его имя въ Германіи; но тутъ возымѣло мѣсто странное явленіе—результатъ слишкомъ ярыхъ симпатій Гассе къ Италіи и всему итальянскому: оказалось, что его жена, урожденная итальянка, очень скоро почувствовала себя въ Дрезденѣ, какъ дома, а самъ онъ, нѣмецъ Гассе, чувствовалъ себя въ Германіи до такой степени не на мѣстѣ, ему было такъ не по себѣ, онъ такъ скучалъ по Италіи, что не прошло и нѣсколькихъ мѣсяцевъ послѣ представленія его оперы, какъ Гассе уѣхалъ изъ Дрездена въ Италію. Жена его осталась примадонной Дрезденской оперы. Такъ до 1740 г. и жилъ Гассе, переѣзжая изъ Германіи въ

Италію и обратно. Въ 1733 г. между прочимъ онъ былъ приглашенъ въ Лондонъ (1) партіей противниковъ Генделя, желавшихъ противупоставить великому компонисту сильнаго конкурента въ лицѣ Гассе. На это приглашеніе Гассе отозвался крайне несочувственно. „Развѣ Гендель умеръ?“ писалъ онъ въ Лондонъ, въ отвѣтъ на приглашеніе, „если нѣтъ, то зачѣмъ все это? И кто же наконецъ можетъ конкурировать съ Генделемъ? Гдѣ есть онъ, тамъ другіе уже не мыслимы“. Но не смотря на такого ряда отношеніе къ приглашенію его въ Лондонъ, Гассе вновь былъ приглашенъ, и призывъ былъ столь настойчивъ, что онъ изъ простой любознательности поѣхалъ въ Лондонъ. Пробывъ тамъ не долго, не проявивъ ни малѣйшаго стремленія вступить въ конкуренцію съ Генделемъ, Гассе возвратился въ Германію. Съ 1740-го года Гассе поселился въ Дрезденѣ, окруженный почетомъ и уваженіемъ; въ шестидесятыхъ годахъ онъ ѣздилъ по приглашенію въ Вѣну, умирать же поѣхалъ въ свое истинное отечество, въ Италію. Въ 1783 г. умеръ онъ въ Венеціи, умеръ человѣкомъ, имя котораго было равно знаменито въ обоихъ его отечествахъ. Число написанныхъ Гассе оперъ превышаетъ пятьдесятъ и кромѣ того онъ написалъ десять ораторій, довольно много церковныхъ композицій разныхъ формъ и изрядное количество инструментальныхъ вещей (квартеттовъ, сонатъ и пр.). Замѣчательно, что долгое время послѣ смерти Гассе нѣмцы гордились именемъ этого, дѣйствительно, знаменитаго компониста, совершенно забывая о томъ важномъ обстоятельствѣ, что имя то Гассе потому и было равно знаменито въ Германіи и Италіи, что въ самомъ Гассе-компонистѣ и музыкантѣ не оставалось ничего, что не было бы на сквозь итальянскимъ — обстоятельство, казалось бы едва ли долженствовавшее составлять гордость націи, считавшей Гассе однимъ изъ выдающихся представителей *своего* искуства.

---

(1) Примѣч. Mainwaring. Біографія Генделя. Нѣмецкій перев. Матессона. Гамбургъ. 1761—89 г.

VIII.

ГАМБУРГСКАЯ ОПЕРА.

Гамбургъ какъ единственное пристанище нѣмецкаго творчества на поприщѣ драматической музыки.—Открытіе Гамбургской оперы и ея первоначальное существованіе.—Гамбургскіе компонисты и дальнѣйшее положеніе дѣла.—Появленіе первыхъ итальянцевъ и паденіе національной оперы въ Гамбургѣ.

Среди всеобщаго потопа нагрянувшій на Германію итальянской оперы оставалось только одно мѣсто, гдѣ пріютилось чисто нѣмецкое творчество, и гдѣ оно находило почву для первоначальнаго развитія нѣмецкой драматической музыки. Это—Гамбургъ. Явленіе Гамбургской оперы для той эпохи, о которой только что шла рѣчь, было явленіемъ столь характернымъ и выдающимся, что ему положительно стоитъ постятить отдѣльную главу, которая и составитъ собою очеркъ шестидесятилѣтняго существованія Гамбургской оперы.

Первое представленіе оригинальной нѣмецкой оперы въ Гамбургѣ состоялось въ въ 1678 г. Предпринимателями дѣла были Ратгерръ Герхардъ Шоттъ, человѣкъ солиднаго образованія, и знаменитый въ то время органистъ Рейнкенъ; Шоттъ, всей душою преданный дѣлу-національнаго искуства, до самой смерти своей остался вѣрнымъ слугой и труженникомъ начатаго дѣла. Все существованіе Гамбургской оперы обнимаетъ собою три періода: періодъ ея первоначальнаго развитія, длившійся лѣтъ пятнадцать, періодъ ея исключительнаго процвѣтанія,

длившійся до смерти директора Шотта, трудамъ котораго она такъ много была обязана и наконецъ періодъ ея быстраго паденія, начавшійся въ концѣ сороковыхъ годовъ XVIII-го столѣтія.

Открытіе оперной сцены на Gänsemarkt'ѣ, сцены, зданіе которой какъ можно судить по дошедшимъ до насъ указаніямъ, было довольно блестяще и богато устроено, послѣдовало 2-го января 1678 г. Исполнена была духовная драма съ музыкой «Адамъ и Ева». Рихтеръ написалъ текстъ произведенія, капельмейстеръ Іоганнъ Тейле—музыку его, Кафгаузенъ рисовалъ декораціи а Де-ла-Фейльядъ ставилъ танцы. Содержаніемъ своимъ новое произведеніе имѣло отдѣльныя сцены сотворенія міра, пораженіе Люцифера Архангеломъ и удаленіе перваго въ адъ; затѣмъ слѣдовало сотвореніе Адама и Евы, сцена соблазненія Евы зміемъ, словомъ довольно подробное изложеніе первыхъ страницъ Библіи. Въ первомъ актѣ, въ сценѣ хаоса, различные элементы творенія пѣли по перемѣнно, въ концѣ акта Богъ-Отецъ спускался на очень незатѣйливыхъ, но весьма удивительныхъ для того времени, облакахъ на землю и сотворялъ Адама и Еву. Второй актъ начинался сценой въ аду у Люцифера, позвавшаго злыхъ духовъ съ тѣмъ, чтобъ они помогли ему соблазнить человѣка; чортъ Соди, обратившись въ змія, отправлялся на землю и соблазнялъ Еву. Не было недостатка въ хорахъ ангеловъ и злыхъ духовъ, которые «распѣвая отдѣльно и въ концѣ мѣшая голоса свои въ одно цѣлое, производили» по разсказу современниковъ «огромный и удивительный эффектъ». Вслѣдъ за этой духовной драмой съ музыкой были поставлены другія подобныя ей, какъ напр. «Мать Маккавеевъ и ея сыновья», «Каинъ и Авель», «Эсфирь» и др. Въ первой изъ названныхъ появилось уже одно комическое лицо, какъ новый элементъ музыкальной драмы. За тѣмъ немного позднѣе поставлена была духовная драма съ музыкой «Рождество Христа». Замѣчательно, что дѣло постановки духовныхъ драмъ съ музыкой въ чисто-декоративномъ отношеніи шло впередъ въ своемъ развитіи удивительно быстрыми шагами. Махинаціи совершенствовались не по днямъ а по часамъ. Прошло немного времени съ основанія сцены а въ Гамбургѣ уже начали ставить такія вещи, которыя требовали чрезвычайныхъ эффектовъ въ декоративномъ отношеніи; надобились напр. по тридцати и болѣе перемѣнъ картинъ въ одномъ представленіи. Чтобы дать понятіе о томъ что такое представляли собою

эти перемѣны достаточно обратиться къ духовной драмѣ съ музыкой «Новуходоноссоръ», въ которой были картины: и печь огненная, куда ввергались юноши и дикая пустыня, по которой ходили всевозможныя звѣри и въ ихъ числѣ самъ царь Навуходоноссоръ, обращенный Богомъ въ наказаніе за его злодѣйства въ дикое животное. Фейндъ разсказываетъ объ одной декораціи въ духовной драмѣ, а именно о «Храмѣ Соломона», обошедшейся дирекціи около пятнадцати тысячъ талеровъ (сумма по тому времени колоссальная). Дѣйствующихъ лицъ въ драмахъ было очень много; въ драмѣ «Навуходоноссоръ» напр. было: одиннадцать царственныхъ особъ, волшебникъ, Ангелъ, голосъ съ неба, и другіе. Танцы, были также въ ходу; танцовало все, что только могло танцовать: и женщины, и мущины, и черти, и вѣтры (въ драмѣ «Каинъ и Авель»); въ драмѣ «Рождество Христа» танцовали даже крестьяне, пришедшіе въ Виѳлеемъ для уплаты податей царю Ироду.

Композиторы, работавшіе для Гамбургской оперы въ первый періодъ ея существованія, были слѣдующіе:

Іоганнъ Тейле, авторъ первой духодной драмы съ музыкой, поставившій еще двѣ впослѣдствіи («Orontes» и «Рождество Христа»); особенно силенъ былъ Тейле по части компонированья хоровъ, чѣмъ и объясняется то сравнительно большое количество хоровыхъ номеровъ, какое имѣется въ его духовныхъ драмахъ; изъ Гамбурга Тейле переѣхалъ въ Брауншвейгъ, гдѣ занялъ должность капельмейстера, потомъ въ Магдебургъ и наконецъ въ Нюренбергъ, гдѣ и умеръ въ 1724-мъ году. Іоганнъ Вольфгангъ Франкъ, докторъ медицины и въ то же время даровитый композиторъ, авторъ превосходныхъ мелодій церковныхъ пѣсенъ; для Гамбурга онъ написалъ въ промежутокъ времени между 1679-мъ годомъ и 1686-мъ четырнадцать оперъ. Николаусъ Адамъ Штрунгъ, знаменитый виртуозъ-скрипачъ, органистъ и пьянистъ, былъ приглашенъ въ Гамбургъ въ 1678 году и до 1683 года написалъ для Гамбургской сцены девять оперъ; изъ Гамбурга Штрунгъ поступилъ на службу къ курфюрсту Фридриху Бранденбургскому, а затѣмъ, вызванный въ качествѣ ганноверскаго подданнаго Августомъ Ганноверскимъ онъ переѣхалъ въ Ганноверъ, гдѣ и былъ сдѣланъ камеръ-органистомъ и каноникомъ; вмѣстѣ съ Августомъ

путешествовалъ Штрунгъ по Италіи, гдѣ между прочимъ привелъ въ изумленіе своей баснословной техникой извѣстнаго скрипача Корелли. Умеръ Штрунгъ въ Лейпцигѣ, гдѣ его трудами основана была опера, въ 1700 году. Іоганнъ Филиппъ Ферчъ, подобно Франку бывшій докторомъ медицины и въ тоже время даровитымъ и оченъ образованнымъ композиторомъ; онъ и Конради написали для Гамбургской сцены не малое количество оперъ, которыя хотя и стояли по своимъ художественнымъ достоинствамъ ниже произведеній послѣдующаго періода существованія Гамбургской оперы, но про которыя все же одинъ изъ образованнѣйшихъ людей и лучшихъ музыкальныхъ критиковъ своего времени, а именно Матессонъ, говоритъ, что «онѣ были болѣе чѣмъ хороши для своего времени».

Исключительно блестящій періодъ существованія Гамбургской оперы наступилъ съ 1693 го года, когда Іоганнъ Зигмундъ Куссеръ занялъ капельмейстерское мѣсто, и началъ ставить одну за другой свои оперы на Гамбургской сценѣ («Erindo», «Porus», «Pyramus und Thisbe» «Scipio Africanus»). Куссеръ былъ превосходный, образованный и даровитый музыкантъ, человѣкъ въ высокой степени многосторонній и чрезвычайно энергичный; сдѣлавшись Гамбургскимъ капельмейстеромъ, онъ началъ полагать всѣ силы свои на то, чтобъ поднять оперу, и, говоря по совѣсти, его капельмейстерскимъ трудамъ Гамбургская опера обязана своимъ процвѣтаніемъ еще больше чѣмъ его трудамъ композиторскимъ. Дѣло, за которое взялся человѣкъ настолько добросовѣстно требовательный, какимъ былъ Куссеръ, было дѣломъ не легкимъ. Объ хорошихъ пѣвцахъ и пѣвицахъ въ то время въ Гамбургѣ почти не имѣли понятія; да и негдѣ было взять хорошихъ нѣмецкихъ пѣвцовъ; приходилось довольствоваться тѣмъ, что имѣлось подъ руками. Сапожники и портные, разные, убоявшіеся премудростей университетской науки студенты, люди иногда съ порядочными голосами, иногда почти безъ голосовъ, и въ томъ и другомъ случаѣ одинаково мало-образованые пѣвцы, являлись на Гамбургской сценѣ въ видѣ оперныхъ героевъ; разныя продавщицы зелени и рыбы, а иногда и просто дѣвушки безъ всякаго рода занятій, облекались въ платья королевъ и богинь и тоже дебютировали какъ кантатриссы. Изъ такихъ элементовъ слагалась опера, за неимѣніемъ лучшихъ; и съ этими то пѣвцами пришлось имѣть дѣло, требовательному, даровитому и

образованному Куссеру. Но как оказалось и из этого персонала онъ ухитрился создать нѣчто; терпѣливо принялся онъ за дѣло обученія оперныхъ пѣвцовъ пѣнію; личная симпатичность его помогала въ этомъ отношеніи до чрезвычайности; весь этотъ пѣвческій сбродъ любилъ своего капельмейстера и вѣрилъ въ него какъ въ бога. Въ результатѣ вышло то, что года въ два три опера была поставлена совсѣмъ на другую ногу; прежніе вольнопрактикующіе пѣвцы обратились въ артистовъ хотя конечно не первокласныхъ, но во всякомъ случаѣ въ такихъ, съ которыми опера была болѣе чѣмъ возможна; оркестръ увеличился въ составѣ и сдѣлался аккуратнымъ и добросовѣстнымъ оркестромъ; въ результатѣ—оперы начали идти такъ, что сами Гамбургцы приходили въ изумленіе, какимъ манеромъ все это случилось. Къ сожалѣнію Куссеръ при всѣхъ его достоинствахъ страдалъ однимъ важнымъ недостаткомъ, неусидчивостью; еще лѣтъ на пять, на шесть онъ былъ способенъ засѣсть въ одномъ городѣ, и засѣвъ тамъ энергично работать, но затѣмъ его начинало тянуть вонъ: и мѣсто оказывалось не подходящимъ, и совершавшееся кругомъ переставало соотвѣтствовать его склонностямъ, и все окружающее начинало дѣлаться ему противнымъ; въ заключеніе онъ обыкновенно устремлялся вонъ, уѣзжалъ куда глаза глядятъ—лишь бы только переселиться изъ прежняго мѣстожительства. Прежде Гамбурга онъ перемѣнилъ множество должностей въ разныхъ городахъ Германіи, переѣзжалъ даже просто изъ города въ городъ въ качествѣ инструменталиста виртуоза; побывалъ онъ между прочимъ и въ Парижѣ, гдѣ его талантъ очень цѣнилъ любившій его Люлли, но гдѣ онъ также не чувствовалъ возможности прожить долго, ибо ему казалось, что онъ скучаетъ о Германіи. Тоже случилось и съ Гамбургомъ. Въ 1697 г., т. е. черезъ четыре года послѣ своего пріѣзда въ Гамбургъ, Куссеръ уѣхалъ оттуда, прослушавъ свою послѣдюю оперу „Язонъ“ и началъ обыкновенныя свои скитанія. Въ 1726 г. умеръ онъ уже въ Дублинѣ, гдѣ по зрѣлости возраста онъ оставался довольно долго, утомленный своими вѣчными путешествіями, и гдѣ онъ былъ окруженъ чрезвычайнымъ почетомъ и уваженіемъ, состоя на должности главнаго капельмейстера.

Недолго пробылъ Куссеръ въ Гамбургѣ, но сдѣлалъ для Гамбургской оперы очень многое: слѣдововавшіе за нимъ композисты и капельмей-

стеры застали дѣло въ такомъ блестящимъ положеніи въ музыкальномъ отношеніи, о которомъ до Куссера нельзя было бы и мечтать.

Рейнхардъ Кейзеръ (уроженецъ Лейпцига, въ 1673 г.) годъ спустя послѣ отъѣзда Куссера поселился въ Гамбургѣ и началъ работать для тамошней оперы. Кейзеръ представлялъ собою иной типъ чѣмъ его предшественникъ. Еще болѣе даровитый, но гораздо менѣе Куссера образованный, Кейзеръ рѣшительно всѣмъ, что было выдающагося въ его личности, былъ обязанъ лично себѣ и своимъ работамъ; его крупный талантъ, его обильная работа въ области практической музыки, сдѣлали изъ него такого музыканта, который, не считая въ своемъ прошломъ ни одного серьезнаго имени въ числѣ первоначальныхъ своихъ учителей, тѣмъ не менѣе обладалъ огромными шансами сдѣлаться всеобщимъ любимцевъ публики. И дѣйствительно онъ таковымъ и сдѣлался въ Гамбургѣ. Быстрота, съ которой онъ работалъ была изумительна; она почти способна была вредить дѣлу, и можетъ быть съ другимъ человѣкомъ оно бы такъ и случилось, ибо быстрота эта могла бы пріучить композиста къ нѣкоторой небрежности. Но съ Кейзеромъ ничего подобнаго не случилось, судя по тому, что лучшіе цѣнители его времени и времени непосредственно слѣдовавшаго за его композиторскою дѣятельностью относились съ большимъ уваженіемъ къ его работамъ. Написалъ онъ до ста двадцати оперъ, что конечно изумительно, если принять въ расчетъ обиліе номеровъ аріознаго пѣнія, которыми оперы эти щеголяли (діалоговъ въ серьезной нѣмецкой оперѣ тогда не было, и возможными они признавались только въ комической оперѣ). Кейзеровскія оперы расходились и за предѣлы Гамбурга; ихъ ставили иногда въ сѣверной и средней Германіи; были даже случаи постановки ихъ въ Парижѣ—фактъ, который слѣдуетъ отмѣтить въ виду того, что вообще нѣмецкая опера въ то время не могла пользоваться особымъ кредитомъ. Не лишнимъ будетъ здѣсь привести нѣсколько отзывовъ о Кейзерѣ какъ композистѣ, отзывовъ имѣющихъ серьезный вѣсъ въ виду компетентности людей, высказывавшихся о композиціяхъ Кейзера. Матессонъ говоритъ: все то, что писалъ Кейзеръ, пѣлось само собою—настолько оно было мелодично. Шейбе говоритъ, что музыкальныя фразы Кейзера галантны, нѣжны и порою полны страсти, что мелодію у него видишь въ ея натуральнѣйшемъ, удобопонятнѣйшемъ видѣ. Кризандеръ замѣчаетъ, что слу-

шая Кейзеровскія мелодіи, человѣкъ невольно испытываетъ какое то ощущеніе весны. Эти мелодіи производятъ впечатлѣніе весеннихъ образовъ, перваго разцвѣтанія обновленной природы. Справедливость впрочемъ требуетъ при этомъ сказать, что Кейзеръ, пожиная лавры всеобщаго успѣха, доставшіеся ему такъ легко благодаря его блестящему таланту, отличался порою такимъ легкомысліемъ, что не затруднялся отдавать свой талантъ на служеніе какой нибудь грубо-площадной шуткѣ, кокому нибудь музыкальному скандалу. Вотъ напримѣръ фактъ, который можетъ служить примѣромъ того, до чего доходилъ онъ въ своихъ композиторскихъ веселостяхъ; въ 1725-мъ году написалъ онъ оперу „die Hamburger Schlachtzeit"; опера была поставлена и дана на сценѣ; но на первомъ же спектаклѣ въ ней оказалось столько рѣшительно неприличнаго, что сенатъ счелъ нужнымъ запретить ее и приказалъ даже уничтожить самыя афиши и объявленія о ней. Въ оркестровыхъ номерахъ Кейзеровскихъ оперъ отчасти чувствовалась нѣкоторая его недоученность и нѣкоторая музыкальная легковѣсность, что до извѣстной степени признаетъ за нимъ даже Маттесонъ, котораго несмотря на это можно считать въ числѣ людей особенно уважавшихъ дѣйствительно замѣчательный талантъ композиста.

Приблизительно къ 1703-му году начало дѣлаться замѣтнымъ что опера въ Гамбургѣ, начинаетъ мало по малу удаляться отъ своей дѣйствительной цѣли и отъ своего первоначальнаго назначенія быть народной національной оперой. Духовныя драмы съ музыкой съ 1692-го года перестали уже даваться, что собственно, несмотря на нѣкоторое несовершенство ихъ формъ, было фактомъ довольно прискорбнымъ, такъ какъ матеріалъ новыхъ оперъ и ихъ содержаніе, всѣ эти классическіе боги и герои, и всякія веселыя шутки, положенныя на музыку, все это представляло собою во всякомъ случаѣ нѣчто менѣе годное какъ матеріалъ для развитія національно-нѣмецкаго драматически-музыкальнаго стиля, чѣмъ прежнія духовныя драмы съ музыкой, съ ихъ простымъ, понятнымъ и роднымъ до извѣстной степени народу содержаніемъ.

Лѣтомъ 1703-го года пріѣхалъ въ Гамбургъ девятнадцатилѣтній Гендель, прямо изъ Галле, изъ школы Цахау, извѣстнаго органиста, подъ руководствомъ котораго онъ занимался музыкой. «Пріѣхалъ онъ» разсказываетъ Маттесонъ, «съ большими свѣдѣніями въ контрапунктѣ,

богато одаренный, съ сильной волей и характеромъ. Въ это время онъ сочинялъ длинныя аріи, безконечно-тянувшіяся кантаты, которыя собственно имѣли въ себѣ также много истиннаго вкуса, какъ и истинной полноты и красоты гармоній. Но скоро благодаря высшей школѣ, оперѣ, онъ сталъ другимъ человѣкомъ. Онъ былъ уже и въ это время очень силенъ въ дѣлѣ органной игры и въ дѣлѣ фуги, но объ мелодіи въ ея настоящемъ смыслѣ этого слова имѣлъ мало понятія, прежде чѣмъ онъ услышалъ оперу въ Гамбургѣ».

Самъ Маттесонъ былъ гамбургскій уроженецъ; во время пріѣзда Генделя въ Гамбургъ, онъ двадцати двухлѣтнимъ молодымъ человѣкомъ занималъ при оперѣ должность пѣвца-тенора и композиста. Бывши пѣвцомъ, Маттесонъ былъ очень хорошимъ пьянистомъ и органистомъ; послѣднее за нимъ признавалъ даже впослѣдствіи самъ Гендель, который какъ извѣстно считался однимъ изъ самыхъ лучшихъ, если не самымъ лучшимъ въ мірѣ органистомъ-виртуозомъ. Компонировалъ Маттесонъ довольно много, но безъ истиннаго къ тому дарованія; все у него было гладко, но все являлось довольно безсодержательнымъ и какъ-то безъ всякой претензіи на планъ или систематичность. Нынче писалъ онъ оперу весьма сомнительнаго достоинства, завтра пассіону, послѣ завтра какую нибудь музыкальную шутку и т. д. Изъ всѣхъ его композицій ни одна не пережила его самого. Что же касается до дѣятельности его какъ музыкальнаго писателя, то въ этомъ отношеніи исторія музыки обязана Маттесону довольно многимъ. Вообще дѣятельность Маттесона въ Гамбургѣ представляетъ собой нѣчто въ высшей степени странное. Былъ онъ напр. готовъ съ какой нибудь оперой, или съ статьей объ музыкѣ и музыкантахъ (тотъ именно жанръ работы, въ которомъ какъ нельзя болѣе сказывалась юмористическая, остроумная и даровитая въ критическомъ отношеніи личность Маттесона) и онъ „реставрировалъ себя", какъ онъ самъ выражался, переводя какую нибудь брошюру „объ достоинствахъ и особенностяхъ настоящаго благороднаго табаку"; затѣмъ начиналъ онъ давать уроки или съ кѣмъ нибудь, хоть напр. съ Кейзеромъ устраивать концертъ. Былъ онъ и секретаремъ Англійскаго посольства; съ 1706-го года былъ потомъ и соборнымъ канторомъ, занимая разумѣется при этомъ и должность каноника. Во всѣхъ этихъ жизненныхъ перемѣщеніяхъ Маттесонъ не стремился составить себѣ денежное положеніе, да эти стремленія и не привели бы ни

къ чему, такъ какъ напр. въ должности кантора получалъ онъ жалованья 24 талера въ годъ; но перемѣщался онъ съ мѣста на мѣсто, подобно Куссеру, благодаря только извѣстной неусидчивости, подвижности своей натуры. Умеръ Маттесонъ въ Гамбургѣ же въ 1764-мъ году.

Познакомился Гендель съ Маттесономъ вскорѣ послѣ пріѣзда перваго въ Гамбургъ. Дѣло произошло такъ: Гендель пошелъ слушать игру Маттесона на органѣ въ церкви Маріи Магдалины, и оттуда приглашенъ былъ имъ къ себѣ въ гости. „Когда мы пришли домой" говоритъ объ этомъ Маттесонъ, „и я, представивъ его своимъ родителямъ, сѣлъ съ нимъ обѣдать, мы взаимно открыли другъ другу наши контрапунктныя объятія и очень подружились". Дружбѣ этой скоро впрочемъ насталъ конецъ: зимою того же года, на представленіи Маттесоновской оперы, „Клеопатра", новые друзья жестоко поссорились; поводомъ къ ссорѣ послужило слѣдующее: Гендель акомпанировалъ на фортепьяно въ то время, когда Маттесонъ пѣлъ на сценѣ въ роли Антонія, и акомпанировалъ такъ замѣчательно, что обратилъ на себя всеобщее вниманіе; самъ пѣвецъ-компонистъ былъ почти незамѣченъ. Кончивъ пѣть, Маттесонъ пришелъ въ оркестръ; онъ ждалъ, что Гендель сейчасъ же встанетъ съ своего мѣста и уступитъ дальнѣйшій акомпаниментъ ему, какъ человѣку, на обязанностяхъ котораго въ Гамбургской оперѣ лежало это дѣло и наконецъ какъ автору оперы; но Гендель этого не сдѣлалъ и продолжалъ себѣ дальше. Произошла ссора, въ результатѣ которой состоялась дуэль; Маттесонъ вышелъ изъ дуэли невредимымъ, а Гендель былъ раненъ. Когда онъ выздоровѣлъ Маттесонъ первымъ сдѣлалъ шагъ къ примиренію; пріятели снова сошлись и даже вмѣстѣ хлопотали по поводу постановки въ 1705 г. первой оперы Генделя „Альмиры", произведенія, имѣвшаго громадный успѣхъ и даннаго до тридцати разъ. Вслѣдъ за „Альмирой" поставленъ былъ Генделевскій „Неронъ", опера, въ которой Маттесонъ пѣлъ главную партію. Вскорѣ послѣ того Гендель уѣхалъ изъ Гамбурга, такъ что третья его опера „Флоринда и Дафна" шла уже безъ него въ 1708 г., такъ какъ онъ въ это время былъ въ Италіи. Гамбургская публика относилась къ операмъ Генделя съ такимъ сочувствіемъ, что когда компониста уже не было въ Гамбургѣ, оперы его, появлявшіяся на другихъ сценахъ, ставились въ Гамбургѣ; такъ было съ „Ринальдомъ", „Агриппиной", „Зенобіей" и др.

Въ 1709 г. возвратился въ Гамбургъ изъ Вейсенфельса Кейзеръ, уѣзжавшій туда на долго. Съ собой онъ привезъ нѣсколько новыхъ оперъ и новую прекрасную пѣвицу, свою жену, урожденную Ольденбургъ. Опять начали ставить оперы Кейзера, но при всемъ ихъ успѣхѣ нравились онѣ теперь, послѣ Генделевскихъ, менѣе чѣмъ это было прежде. Въ 1728 г. передалъ Маттесонъ свою должность кантора Кейзеру, и послѣдній сталъ меньше и меньше работать для Гамбургской сцены; послѣдняя опера его дана была въ 1734 г., а пять лѣтъ спустя онъ умеръ. Гамбургская публика, такъ любившая Кейзера и его оперы въ прежнее время, въ этотъ его пріѣздъ мало по малу, но совершенно остыла въ своихъ симпатіяхъ къ своему бывшему любимцу; объясняется, это отчасти тѣмъ контрастомъ, какой представляли собою по отношеніи къ операмъ Кейзера даже молодыя оперы Генделя; разъ что Гамбургцы наслушались ихъ, отпечатокъ силы творчества, какой лежалъ даже на юныхъ произведеніяхъ Генделя, по неволѣ отодвинулъ на задній планъ оперы талантливаго недоученника Кейзера, и музыкальная личность послѣдняго утратила для Гамбургцевъ прежній интересъ.

Послѣ отъѣзда Генделя и съ возвращеніемъ Кейзера дѣло Гамбургской оперы начало мало по малу падать; способствовала этому больше всего смерть директора Шотта, въ которомъ Гамбургскій театръ потерялъ добросовѣстнаго, умнаго дѣятеля, всю свою жизнь положившаго на то, чтобъ возможно поднять значеніе отечественнаго искуства. При слѣдующихъ директорахъ Зауербреѣ и позднѣе Гумпрехтѣ дѣла начали идти хуже да хуже и Гамбургская опера замѣтно быстро начала утрачивать свое прежнее огромное значеніе для Германіи и всего нѣмецкаго. Нѣкоторые изъ оставшихся еще прежнихъ людей, понимавшихъ всю серьезность значенія для нѣмецкаго искуства этого постепеннаго паденія Гамбургской національной сцены, въ числѣ ихъ и графъ Кулленбергъ, начали всѣми силами стремиться къ тому, чтобъ поддержать упадающее дѣло. Въ 1722 г. пригласили они на должность капельмейстера Георга Филиппа Телеманна, который и былъ послѣднимъ виднымъ дѣятелемъ Гамбургской оперы.

Телеманнъ родился въ 1681 г. въ Магдебургѣ. Съ 1722-то года занялъ онъ должность капельмейстера-компониста Гамбургской оперы, предварительно же проводилъ жизнь, занимая должность капельмейстера въ Эйзенахѣ, Франкфуртѣ, Лейпцигѣ; былъ онъ и въ Берлинѣ,

побывалъ и въ Парижѣ, гдѣ пользовался большимъ уваженіемъ. Имя Телеманна было однимъ изъ очень видныхъ въ Германіи; его кантаты и ораторіи считались знатоками дѣла за мастерскія произведенія, его инструментальныя произведенія отличались смѣлостью замысла, порою оригинальностью и во всякомъ случаѣ обличали въ немъ серьезнаго композиста, владѣвшаго хорошей композиторской техникой и обладавшаго большимъ музыкальнымъ образованіемъ. Но, не смотря на все это, Телеманну не суждено было вдохнуть новую жизнь въ упадавшую быстро Гамбургскую оперу, дать ей новыя силы, помочь ей вновь подняться на высоту ея прежняго значенія для Германіи. Правда писалъ онъ съ чрезвычайной легкостью; правда и то, что его речитативъ былъ достаточно эластиченъ и красивъ, и что инструментовка его была по тогдашнему времени превосходной; но въ немъ имѣлся одинъ недостатокъ мѣшавшій всему, это—страсть къ отыскиванью особенныхъ инструментальныхъ эффектовъ, эффектовъ, которые иногда въ своей оригинальности доходили до вычурности и очень часто отдавали именно тѣмъ, что въ нихъ имѣлось т. е. нѣкоторой выдуманностью, неестественностью. Мелодіи Телеманна были весьма не лишены красоты, но онѣ иногда исчезали за его стремленіями къ такъ называемой картинной, образной инструментальной музыкѣ, и за той особенной, порою ненатуральной оркестровкой, которую онъ употреблялъ въ дѣло. Не мало также вредила дѣлу непомѣрная быстрота съ которой онъ начиналъ и оканчивалъ свои композиціи; продуктивенъ онъ былъ до чрезвычайности. Между его сочиненіями имѣется множество церковныхъ кантатъ, 44 пассіоны, много ораторій, до 40 оперъ, разныя vorspiel, nachspiel и zwieschenspiel, нѣсколько сотъ увертюръ и многое множество еще различныхъ вещей. Умеръ Телеманъ въ Гамбургѣ въ 1767-мъ году, оставивъ по себѣ автобіографію, написанную съ тѣмъ остроуміемъ, доходящимъ иногда до чрезвычайной ядовитости, которымъ онъ, вообще говоря, отличался.

Телеманномъ и кончается собственно исторія Гамбургской оперы; онъ не удержалъ ея отъ паденія. Шестьдесятъ лѣтъ просуществовала она, и въ шестьдесятъ лѣтъ выставила на сценѣ до двухъ сотъ пятидесяти драматически-музыкальныхъ композицій нѣмецкихъ композитовъ, и нѣкоторыхъ изъ иностранныхъ какъ напр. Люлли, Стеффани, Порпоры, Конти, Орландини, и другихъ. Во всѣ эти шестьдесятъ лѣтъ

почти безъ промежутковъ шли представленія въ Гамбургѣ нѣмецкой оперы, и послѣ шестидесятилѣтняго своего существованія пришли они къ тому-же, къ чему давно уже передъ тѣмъ прищли всѣ лучшіе театры тогдашней Германіи. Въ 1740-мъ году появилась въ Гамбургѣ первая трупа итальянскихъ пѣвцовъ подъ управленіемъ Анжело Миньотти. Этотъ годъ и можно считать именно временемъ, когда итальянская опера взяла въ Германіи вполнѣ и положительный верхъ надъ отечественной; въ другихъ музыкальныхъ центрахъ оно уже было не новостью; оставался одинъ только Гамбургъ, въ которомъ чувствовалась постоянная необходимость въ оперѣ чисто-нѣмецкой; но съ 1740-го года и Гамбургъ потонулъ въ томъ общемъ наплывѣ итальянцевъ на Германію, какой исключительно характеризуетъ, какъ мы видѣли выше, этотъ періодъ развитія искуства въ Германіи.

IX.

ОПЕРА ВО ФРАНЦІИ И ФРАНЦУЗСКАЯ ОПЕРЕТТА.

Парижская королевская опера.—Люлли и его значеніе для дѣла развитія Французской національной оперы.—Компонисты послѣдователи Люлли.—Рамо.—Итальянская опера буффъ и борьба за дѣло національнаго искуства.—Французская оперетта, исторія ея возникновенія и дальнѣйшаго распространенія.—Оперетные компонисты.

Въ 1671 г. въ Парижѣ Перренъ съ Камберомъ учредили оперную сцену съ привиллегіей ,,королевской оперы''; для открытія дана была опера ,,Pomone''. Но дѣла шли гладко не очень-то долго. Возникли недоразумѣнія между директорами, затѣмъ начался длинный рядъ исторій, затѣянныхъ машинистомъ новаго театра, маркизомъ Сурдакомъ; далѣе оказалось, что Перренъ кругомъ задолжалъ. Платить долговъ было нечѣмъ и чтобъ какъ нибудь помочь начавшимся бѣдамъ, Камберъ, уговоренный на это Сурдакомъ, написалъ къ тексту Жильберта оперу ,,Les peines et Les plaisirs''. Въ 1672 г. опера эта была дана. Между тѣмъ подъ шумокъ всей этой сумятицы случилось нѣчто совершенно неожиданное: интендантъ королевской музыки, Люлли, перевелъ привиллегію содержанія оперы на свое имя. Камберъ удалился въ Англію, Перренъ остался также чуждымъ какого бы то ни было касательства до оперы, такъ

какъ въ качествѣ поставщика текстовъ къ оперному театру былъ прикомандированъ Квино (Quinault). Съ Люлли собственно и начинается періодъ процвѣтанія Парижской національной оперы.

Судьба Люлли была поистиннѣ странною судьбой и карьера его имѣетъ въ себѣ не мало почти сказочнаго въ смыслѣ прохожденія Люлли по лѣстницѣ различныхъ общественныхъ положеній снизу вверхъ, со ступеньки на ступеньку, до самой вершины ея. Флорентійскій уроженецъ (род. въ 1632 г.) Джіованни Батиста Люлли въ 1644 г. двѣнадцатилѣтнимъ мальчикомъ былъ привезенъ въ Парижъ однимъ изъ Гизовъ; по пріѣздѣ своемъ въ столицу Франціи Люлли былъ уступленъ Гизомъ принцессѣ Орлеанской, у которой и занялъ должность поваренка на ея обширной кухнѣ. Уже въ это время мальчикъ имѣлъ нѣкоторыя музыкальныя познанія, благодаря тому, что еще до переѣзда его изъ своего отечества какой то францисканскій монахъ занимался съ нимъ музыкой, открывъ въ немъ музыкальный талантъ, и между прочимъ выучилъ его играть на гитарѣ. Въ промежуткахъ между своими кухмистерскими занятіями мальчикъ усердно занимался игрою на гитарѣ и выучился играть на скрипкѣ. Талантливъ онъ былъ настолько, что при всѣхъ неудобствахъ подобнаго обученія музыкѣ, онъ все таки очень скоро достигъ такого искуства игры на скрипкѣ, что обратилъ на себя вниманіе: его прослушали, музыкальность его была констатирована и изъ поварятъ Люлли сразу былъ пожалованъ въ скрипачи и прикомандированъ къ придворному оркестру, носившему названіе „les 24 violons du Roy". Въ своей новой должности Люлли очень быстро пошелъ въ гору. Король полюбилъ его за его молодость и даровитость, слушалъ съ охотой его игру и его исполненіе собственныхъ композицій; скоро Люлли начали поручать сочинять музыку для разныхъ придворныхъ торжествъ, и опыты эти были настолько удачны, что карьера юнаго скрипача окончательно упрочилась: ему было приказано учредить подъ своимъ управленіемъ новый оркестръ на подобіе „les 24 violons", что и было сдѣлано; новый оркестръ этотъ, числомъ въ 16 сочленовъ, получилъ названіе „les petits violons". Не много времени прошло и „les petits violons" совершенно затмили славу прежнихъ „les 24 violons du Roy". Понятно, что съ этихъ поръ Люлли сталъ забирать свою карьеру уже широкой рукой; онъ былъ уже дирегентъ оркестра, завзятый музыкантъ и композитъ, любимецъ ко-

роля. Черезъ двадцать пять лѣтъ по пріѣздѣ во Францію Люлли былъ уже „Sur-Intandant de la musique du Roy", личнымъ секретаремъ короля, возведеннымъ въ званіе французскаго дворянина и въ заключеніе въ 1672 г. онъ получилъ въ полное свое безотчетное распоряженіе королевскую оперу и вмѣстѣ съ тѣмъ званіе директора ея и композитора. Какъ характеръ, Люлли являлъ собою образчикъ тонкаго человѣка, умѣвшаго снискать себѣ симпатіи рѣшительно всѣхъ окружающихъ, что конечно не мало способствовало быстротѣ его карьеры; друженъ онъ былъ рѣшительно со всѣми; даже въ періодъ своей славы и совершенно установившагося положенія онъ считалъ не безполезнымъ вести себя такъ, чтобъ всякій музыкантъ оркестра имѣлъ поводы считать его своимъ пріятелемъ. Оборотливъ, ловокъ этотъ человѣкъ былъ настолько, что даже передъ смертью онъ попробовалъ тонко схитрить, схитрить совершенно своеобразно, чисто по католически: съ Богомъ и религіей. Разсказываютъ что его духовный отецъ, патеръ исповѣдникъ, напутствуя его въ предсмертные часы, требовалъ отъ Люлли, чтобъ онъ принесъ хоть нѣкоторую жертву Богу въ искупленіе своихъ великихъ грѣховъ по части писанія музыки для всякихъ бѣсовскихъ зрѣлищъ. „Сожги свою послѣднюю оперу!" требовалъ патеръ „сожги, прежде чѣмъ она отдана въ распоряженіе этаго бѣсовскаго мѣста, театра — и Господь чрезъ меня отпуститъ грѣхи твои." Религіозенъ Люлли была настолько, что онъ ни за что не согласился бы умереть безъ отпущенія грѣховъ; съ другой стороны оперы ему было несказанно жаль. Вывернулся изъ этаго положенія Люлли очень ловко: онъ предоставилъ патеру торжественно сжечь партитуру оперы, получилъ отъ него отпущеніе грѣховъ, и умеръ съ спокойной совѣстью; послѣ смерти же его оказались въ шкапу полные голоса сожженной партитуры, съ которыхъ и сдѣлана была новая. Такимъ образомъ и опера была сожжена, и отпущеніе грѣховъ получено и грѣхъ надувательства былъ содѣянъ уже не имъ Люлли, такъ какъ партитуру возстановили послѣ его смерти. Умеръ Люлли въ 1687 г. оставивъ по себѣ громадное состояніе, какъ доказательство того, что онъ умѣлъ дѣлать карьеру блестящую во всѣхъ отношеніяхъ.

Какъ композитъ Люлли въ высшей мѣрѣ постигъ потребности времени и въ особенности потребности французской націи; при его личной даровитости это дало въ результатѣ то, что музыкальная лич-

ность Люлли сдѣлала эпоху въ исторіи французской оперы и слава его во Франціи на долго пережила его самого. Псевдо-классицизмъ былъ тогда въ полномъ ходу; это былъ одинъ изъ блестящихъ его періодовъ. Люлли понялъ это отлично и весьма практично рѣшилъ, что нужно плыть по теченію, въ результатѣ чего опера его подходила гораздо ближе къ идеѣ греческой драмы съ музыкой чѣмъ тогдашняя, уже нѣсколько эмансипировавшаяся, итальянская опера. Многимъ въ этомъ отношеніи Люлли былъ обязанъ своему поэту-либреттисту, Квино, который былъ способенъ по части сочинительства либретто выносить на своихъ плечахъ не послѣднюю суть дѣла; его либретто мало того что соотвѣтствовали современнымъ требованіямъ, но и сами по себѣ представляли огромныя драматическія совершенства по сравненіи съ либреттами тогдашнихъ итальянскихъ оперъ. Люлли цѣнилъ его какъ незамѣнимаго человѣка и если король платилъ Квино двѣ тысячи ливровъ годоваго жалованья за его работы по оперѣ, то Люлли съ полной готовностью удвоивалъ эту сумму изъ своихъ, какъ онъ говорилъ, средствъ, и при этомъ ловко и незамѣтно выматывалъ изъ Квино возможно большее количество работы. Нелишеннымъ интереса является то, какъ фабриковались оперы для королевской сцены во времена Люлли. Поэтъ либреттистъ подыскивалъ въ мірѣ Греческой или Римской миѳологіи подходящій сюжетъ; нѣсколько таковыхъ сюжетовъ представлялись на разсмотрѣніе короля, при чемъ Люлли обыкновенно принималъ участіе въ обсужденіи вопроса. Когда матеріалъ былъ избранъ, Квино дѣлалъ эскизъ самаго либретто, а Люлли давалъ подробныя указанія насчетъ того, гдѣ и какія должны быть декораціи, гдѣ и въ какомъ сортѣ должны быть поставлены танцы. Когда онъ выучился всему этому-неизвѣстно, но фактъ состоитъ въ томъ, что по части изобрѣтенія декоративныхъ и балетныхъ эффектовъ онъ былъ мастеромъ первой руки. Далѣе: декораціи исполнялись подъ самымъ бдительнымъ надзоромъ Люлли. Когда либретто было готово, Квино передавалъ его на разсмотрѣніе королевской академіи, послѣ чего оно поступало на разсмотрѣніе Люлли. Здѣсь то начиналась главная пытка либреттиста. Люлли до безжалостности кромсалъ все по своему усмотрѣнію, заставлялъ передѣлывать стихи, измѣнять ихъ размѣръ, вставлять новыя строфы и пр. Бывали примѣры, какъ напр. съ либретто «Фаэтона», когда Квино до двадцати разъ передѣлывалъ свой трудъ пока наконецъ

Люлли оставался имъ доволенъ; сѣтовать на это было нельзя, ибо полагалось, что Люлли знаетъ все касающіеся оперы лучше всѣхъ, и прекословить ему на этотъ счетъ не считалось возможнымъ; да Квино и самъ вѣрилъ въ художественное чутье Люлли, успѣвъ не однажды убѣдиться въ томъ, что передѣлки по указанію Люлли приводили къ хорошимъ результатамъ. Когда либретто наконецъ было готово Люлли выучивалъ его наизустъ и начиналъ сочинять музыку къ сценамъ; сочинять,—это значило что Люлли садился за клавесинъ, пѣлъ самъ аріи, импровизируя ихъ, прислушиваясь къ своимъ импровизаціямъ и запоминая ихъ. Такимъ образомъ сочинялись одна за другой сцены, при чемъ самъ Люлли въ большинствѣ случаевъ не писалъ, считая писаніе черной работой; на это у него были ученики, наметавшіеся по части записыванья такъ сказать подъ диктовку. Лишь въ исключительныхъ случаяхъ, когда Люлли почему либо не довѣрялъ пониманію учениковъ, онъ брался за перо самъ. Такимъ путемъ изготовлялись оперы.

Съ точки зрѣнія чисто музыкальной оперы Люлли конечно стояли ниже тогдашнихъ итальянскихъ оперъ и самъ Люлли какъ композиторъ не могъ бы выдержать сравненія съ мастерами его времени, какъ Скарлатти и др. Менѣе ихъ онъ былъ богатъ мелодіями, не могъ спорить съ ними по части силы и многообразія гармоніи, и ужъ конечно нечего и говорить о томъ, на сколько ниже ихъ стоялъ онъ какъ контрапунктистъ-музыкантъ. Самый способъ его компонированья даетъ полное основаніе судить о немъ какъ о даровитомъ дилетантѣ, не имѣвшемъ ни времени, ни спсособовъ изучать музыку серьезно и потому сдѣлавшемся наскоро выпеченнымъ музыкантомъ, обязаннымъ карьерой своей не своимъ познаніямъ, а личной своей даровитости. Сцены ансамблей устроивались въ его оперѣ по просту безъ затѣй: голоса діалогизировали по очереди, по возможности рѣдко сходясь вмѣстѣ, ибо это соединеніе нѣсколькихъ голосовъ въ одно цѣлое и было слабѣйшей стороной композиторской личности Люлли. Хоры обрабатывалъ онъ по возможности въ видѣ простаго контрапункта, нота противъ ноты, не мудрствуя лукаво и не вдаваясь ни въ какія техническія тонкости контрапунктнаго дѣла; отдѣльные голоса этихъ хоровъ не имѣли ни малѣйшей самостоятельности и вся комбинація выглядѣла по существу дѣла ученической задачей гармонизаціи цифрованнаго басса.

Въ то время какъ въ итальянской оперной музыкѣ выработались уже законченныя, извѣстныя формы, въ операхъ Люлли объ дѣйствительно законченныхъ вокальныхъ формахъ не было и помина; въ нихъ просто случайно изъ речитатива вытекало аріозо, которое опять таки случайно впадало въ тотъ же речитативъ, подчиняясь единственно чутью композиста и его знанію мѣры. Самъ речитативъ раздѣленъ у Люлли на такты, но при этомъ, очевидно въ интересахъ сохраненія разнообразія ритмики и акцентовъ текста, тактъ речитатива часто мѣняется изъ прямаго въ непрямой; такого же рода перемѣны такта нерѣдки были и въ хорахъ Люлливской оперы. Въ то время, о которомъ идетъ рѣчь, выраженіе и художественный смыслъ мелодіи въ итальянскихъ операхъ начинали уже отодвигаться на второй планъ подъ быстро совершавшимся наплывомъ разныхъ виртуозныхъ украшеній, колоратуръ и пр. входившихъ въ моду. Къ этому Люлли относился враждебно, не безъ основанія находя, что колоратура дѣлаетъ пѣніе менѣе натуральнымъ, болѣе труднымъ для исполненія и сверхъ того не даетъ ничего такого, что служило бы на пользу драматическому смыслу аріи; въ нѣкоторыхъ его операхъ нельзя было указать ни одного слога съ колоратурой на ней построенной. Важною заслугою его въ главахъ Французовъ было то, что онъ до мелочей понялъ требованія французскаго языка и всегда былъ вѣренъ этимъ требованіямъ; какъ истый Французъ не ошибался онъ никогда относительно акцентовъ и правильности французской рѣчи, представляющей по правдѣ сказать не мало трудностей въ приложеніи къ вокальному дѣлу. Изъ всего сказаннаго выше не трудно сдѣлать выводъ, что вокальная сторона Люлливской оперы была жидка и монотонна, отдавая сверхъ того тѣмъ диллетантскимъ характеромъ, которымъ въ сущности отличалась вся композиторская дѣятельность Люлли. Чуть ли еще не слабѣе была инструментальная сторона дѣла, которую Люлли обставлялъ гораздо меньшими заботами, отчасти разумѣется оттого, что инструментовка не была дѣломъ ему серіозно, глубоко знакомымъ. Речитативу акомпанировалъ бассъ; акомпаниментъ аріозъ и ансамблей былъ бѣденъ до нельзя и состоялъ порою только изъ скрипокъ, которыя еще въ добавокъ шли нота противъ ноты съ голосами, составляя съ ними аккорды; акомпанируя хору, инструменты являли собою удвоенія, опять таки слѣдовавшія съ буквальной точностью, нота противъ ноты. Та-

кимъ образомъ о самостоятельности试 опернаго оркестра въ самихъ операхъ Люлли не могло быть и рѣчи; самостоятельнымъ оркестръ дѣлался только въ чисто-инструментальныхъ номерахъ: въ ритурнелляхъ передъ речитативами, въ ритурнелляхъ между пѣніемъ solo и хора, въ интродукціяхъ къ отдѣльнымъ актамъ и наконецъ въ танцахъ и увертюрѣ. Танцы и увертюра—то и другое Люлли отдѣлывалъ съ особенной любовью—являлись единственными номерами въ его операхъ, имѣвшими хотя простую и незатѣйливую, но все же опредѣленную, положительную форму. Форма увертюры первоначально состояла у Люлли изъ двухъ grave раздѣленныхъ однимъ allegro, позднѣе же прибавилось еще allegro (послѣ 2-го grave), каковая форма такъ называемой французской увертюры сохранилась до позднѣйшаго времени (1).

Можно безошибочно сказать что опера Люлли не могла бы держаться во Франціи, еслибъ композитъ не обладалъ удивительнымъ талантомъ изобрѣтать самые всесторонніе, разнообразные эффекты по части декорацій и балета,—а до эффектовъ такого сорта французы и тогда были большіе охотники. Танцы и большой балетъ по милости Люлли сдѣлались необходимымъ звеномъ французской большой оперы, тогда какъ въ итальянскихъ операхъ того же времени балетъ былъ дѣломъ настолько побочнымъ въ оперѣ, что весьма часто его и совсѣмъ не полагалось. Будучи мастеромъ на изобрѣтенія эффектовъ, сочиняя такіе костюмы и декораціи, отъ которыхъ французы приходили въ восторгъ, Люлли сверхъ того былъ самымъ добросовѣстнымъ труженникомъ въ дѣлѣ разучиванія оперъ; онъ самолично разучивалъ съ пѣвцами партіи, самъ инсценировалъ, самъ режиссировалъ оперу; ни одна черточка исполненія не ускользала отъ его вниманія, и въ особенности это относилось къ исполненію драматической стороны дѣла. Бѣдная музыкою по сравненіи съ итальянскою оперой, французская опера временъ Люлли щеголяла такой отдѣлкой сценической стороны дѣла, такой драматической срепетовкой и такими эффектами декорацій, костюмовъ, аксессуаровъ и балета, объ какихъ итальянская опера не имѣла понятія; это-то и послужило причиной того, что когда совре-

(1) Примѣч. Какъ на образчикъ можно указать на увертюру Россиніевскаго «Вильгельма Телля», гдѣ двѣ медленныя части очередуются съ двумя частями скораго темпа. *А. Р.*

менемъ музыкальная сторона французской оперы поднялась на высоту немыслимую при Люлли, она и въ Англіи и въ Германіи начала брать перевѣсъ надъ оперой Итальянской.

Долго и послѣ смерти своей Люлли продолжалъ быть господиномъ французской оперы, частію благодаря своимъ произведеніямъ не сходившимъ со сцены, частію благодаря произведеніямъ композиторовъ, шедшихъ неуклонно по проложенному имъ пути. Первымъ послѣ смерти его выступилъ на поприще оперной композиціи ученикъ его Паскаль Колласъ, изучившій стиль своего диллетанта учителя на столько, что его оперы почти нельзя было отличить отъ Люллиевскихъ. Колассъ занималъ должность камеръ-директора и директора королевской капеллы и въ промежутокъ времени между 1687 и 1706 г. поставилъ на королевской оперной сценѣ десять оперъ. Сыновья Люлли, Луи и Жанъ, были также оперными композиторами и ужъ разумѣется послѣдователями своего отца, гораздо впрочемъ менѣе даровитыми въ музыкальномъ отношеніи чѣмъ онъ. Флорентіецъ Теобальдъ де-Гатти, явившійся было въ Парижъ не безъ намѣренія сдѣлать тамъ себѣ Люлливскую карьеру, удержался однако не долго, и успѣлъ поставить только одну оперу. Затѣмъ послѣдовалъ довольно обильный рядъ французовъ, шедшихъ по стопамъ Люлли. Таковыми можно назвать слѣдующихъ: Маренъ-Марэ, виртуозъ на viola da gamba, усовершенствовавшій этотъ инструментъ; Генрихъ Демарэ, Парижскій уроженецъ, впослѣдствіи одинъ изъ капельмейстеровъ королевской капеллы; Жозефъ Мурэ, Франкеръ Детушъ, Шарпантье, Манданвиль, Де-ла-Ландъ; послѣдній впрочемъ писалъ мало для сцены и дѣятельность его по этой части какъ кажется ограничивается однимъ балетомъ написаннымъ сообща съ Детушемъ, но правда балетомъ имѣвшимъ громадный успѣхъ и очень долго не сходившимъ со сцены; болѣе всего Де-ла-Ландъ компонировалъ для церкви и особенно пользовались извѣстностью его мотетты, числомъ до шестидесяти. Первымъ выдающимся, сильнымъ композиторомъ французской оперы послѣ Люлли надлежитъ считать Рамо.

Жанъ Филиппъ Рамо родился въ 1683 г. въ провинціи Бургонь и музыкой заниматься началъ очень рано такъ какъ отецъ его (тоже Жанъ Рамо) былъ соборнымъ органистомъ. Еще мальчикомъ выказывалъ онъ чрезвычайные задатки будущаго виртуоза-органиста и ком-

позитора-контрапункта. Горячій и подвижный по натурѣ, вѣчно стремящійся впередъ, Рамо въ періодъ своей крайней молодости покинулъ семью и ушелъ съ одной бродячей труппой полупѣвцовъ полуактеровъ въ качествѣ капельмейстера странствовать по бѣлому свѣту; но странствованія продолжались не долго и молодой Рамо, покинувъ труппу, направился въ Парижъ. Тамъ занялъ онъ должность органиста въ коллегіи іезуитовъ и очень скоро настолько прославился своей игрой на органѣ, что его пригласили на должность соборнаго органиста въ Клермонъ. Въ должности этой Рамо пробылъ не долго и снова возвратился въ Парижъ съ тѣмъ, чтобъ начать заниматься спеціально органной игрой подъ руководствомъ знаменитаго въ то время виртуоза Маршана. Дойдя до высокой степени виртуозности въ дѣлѣ органной игры, Рамо отправился въ Неаполь, чтобъ поучиться чему нибудь, какъ онъ говорилъ, у итальянцевъ. До 1733 г. онъ собственно не пользовался особенной славой композитора, хотя до этого времени написалъ множество фортепьянныхъ и органныхъ композицій, кантатъ и разныхъ церковныхъ вещей. Только на пятидесятомъ году своей жизни началъ Рамо писать оперы, но нравственныя и физическія силы его въ этотъ его возрастъ были еще настолько велики и такъ еще много было въ немъ творческаго огня, что до своей смерти, послѣдовавшій въ 1764 г. онъ успѣлъ написать болѣе двадцати оперъ и балетовъ для Парижской сцены. Первою появилась на сценѣ въ 1734 г. „Hyppolite et Aricie", опера писанная къ тексту аббата Пеллегрина. Первое представленіе этой оперы подняло въ Парижѣ цѣлую бурю; въ новой композиціи увидѣли покушеніе на цѣлость традицій все еще милаго французамъ Люлли. На Рамо возстала цѣлая толпа обожателей покойнаго композиста; но это не испугало его и не сбило съ пути — онъ зналъ что опера его не менѣе чѣмъ Люлливская есть чисто французская опера. Очень скоро послѣднее стало понятно и парижанамъ. Когда первая борьба улеглась и къ музыкѣ Рамо поприслушались, то ее начали мало-по-малу находить не противорѣчащей традиціямъ Люлли. Оказалось, что Рамо ни мало не стремится подрывать создавшіеся уже однажды принципы опернаго дѣла, но что онъ, какъ композистъ не только даровитый, но и образованный, желаетъ это дѣло вести впередъ именно по тому пути его развитія, по которому оно первоначально было направлено. Какъ

у Люлли, речитативъ и у Рамо дѣлился на такты, причемъ послѣдніе мѣнялись сообразно требованіямъ акцентовъ текста; какъ у Люлли, аріозо и у Рамо не имѣло особенно опредѣленной формы; его хоры появлялись и играли такую же приблизительно роль какъ и у Люлли. Но Люлли былъ только даровитый недоучненникъ, а Рамо былъ даровитый музыкантъ съ крупной техникой композиста; поэтому его музыкальная декламація оказалась гораздо богаче и пластичнѣе Люлливской, его ритмика еще болѣе чисто французскою, вытекавшей изъ требованій языка, а ужъ про ансамбли и хоры нечего и говорить: они далеко за собою оставили Люлливскіе ансамбли и хоры; явилась самостоятельность голосовъ, явилась истинно-контрапунктная фактура многоголосныхъ сочетаній, а съ тѣмъ вмѣстѣ конечно явились разнообразіе содержанія и большее совершенство всего цѣлаго. Инструментальный акомпаниментъ сдѣлался у Рамо на столько самостоятельнымъ и получилъ настолько законченную форму, что о прежнемъ, бѣдномъ, инструментальномъ сопровожденіи не могло быть и рѣчи; напротивъ того Рамо допускалъ даже существованіе въ акомпаниментѣ самостоятельнаго мотива, контрастирующаго и контрапунктирущаго съ поющимъ голосомъ; нечего говорить о томъ, что увертюра и вообще инструментальные номера получили новый и значительный интересъ въ рукахъ композиста мастера дѣла.

Очень скоро всякое неудовольствіе противъ Рамо исчезло, его оперы стали любить, къ нему самому стали относиться съ чрезвычайной симпатіей, но какъ разъ въ это время французская опера пріобрѣла себѣ опаснаго врага, наткнулась нѣкоторымъ образомъ на тормазъ въ своемъ развитіи, и тормазъ, преодолѣть который было не легко. Въ 1752 г. пріѣхала въ Парижъ труппа итальянскихъ пѣвцовъ-буффонистовъ (пѣвцовъ оперы буффъ), т. е. частію даже не пріѣхала, а возникла въ самомъ Парижѣ, какъ и ради чего—это объяснить было бы трудно иначе какъ простымъ, естественнымъ возникновеніемъ оперы-буффъ въ средѣ такого бойкаго, оживленнаго народа, какъ населеніе Парижа. Труппа получила разрѣшеніе ставить оперы-буффъ и съ самыхъ первыхъ спектаклей дѣла ея пошли блестяще: произведеніе Перголезе „Serva padrona", съ котораго начала труппа свою дѣятельность, имѣло громадный успѣхъ. Вслѣдъ за тѣмъ началась быстрая постановка цѣлой массы комическихъ оперъ и въ Парижѣ стали фигурировать имена

Лео, Орландини, Кокки и др. быстро дѣлавшіяся популярными, завоевывавшія сердца многихъ парижанъ и отвлекавшія ихъ отъ національной оперы. Но къ чести французовъ далеко не весь Парижъ сейчасъ же предался итальяноманству. Столица Франціи раздѣлилась на двѣ враждебныя другъ другу партіи: одна была за большую оперу, другая за оперу-буффъ, иначе говоря, одна была за оперу національную, другая за итальянскую оперу; послѣдняя партія къ сожалѣнію была весьма сильна такими именами какъ Руссо и Дидеротъ, горой стоявшіе за итальянщину. И въ особенности Руссо! Онъ просто распинался за итальянцевъ; въ „Lettre sur la musique française" (1753 г.) онъ увѣрялъ своихъ соотечественниковъ, что ихъ общій, французскій языкъ даже совсѣмъ и не годится для пѣнія, что по этому не можетъ, въ сущности не должно существовать французской оперы; онъ говорилъ, что аріи и речитативы, измышленные французами, даже недостойны этого названія, и что тѣ гармоніи, которыя слушаешь во французской оперѣ, суть не болѣе какъ плохія школьныя упражненія. Словомъ не перечесть всего того, что было высказано Руссо противъ національной французской оперы. Успѣху итальянской оперетты конечно всѣ эти писанія способствовали мало, ибо причина успѣха лежала уже въ самой легкости стиля, отличавшей музыку итальянской оперетты, легкости гарантировавшей ей успѣхъ въ Парижѣ и безъ всякихъ заступничествъ за нее со стороны Руссо; но дѣлу національной оперы эти старанія Руссо вредили, такъ какъ все же несочувственные отзывы о національной оперѣ исходили изъ устъ француза, да еще такого какъ Руссо. Два года продолжалась яростная борьба между буффонистами и антибуффонистами (такъ назывались обѣ партіи), но въ концѣ концовъ опера-буффъ должна была уступить, чему болѣе всего способствовало чувство національной гордости, столь присущее французамъ и чему отчасти способствовало и то обстоятельство, что какъ разъ въ это время національная опера имѣла за себя сильнаго борца въ лицѣ Рамо. Труппа буффонистовъ-итальянцевъ удалилась изъ Парижа, а послѣдствіемъ ея пребыванія осталось зароненное ею на почву Парижа зерно, такъ сказать зарожденіе идеи о возможности имѣть кромѣ оперы и оперетту. Такимъ образомъ пребываніе оперетты въ Парижѣ прошло не безслѣдно: легкость мелодій, веселость и оживленность оперетнаго жанра, все это

составляло собою нѣчто такое, что въ основаніи своемъ не могло не быть симпатично Парижанамъ.

Еще задолго до нашествія итальянцевъ на Парижъ тамъ существовалъ особый родъ комическихъ представленій съ музыкой и танцами. Въ 1678 г. общество „Alard et Maurice“ построило на площади Сенъ-Жерменскаго предмѣстья балаганъ именно съ цѣлью исполненія въ немъ такого рода „діалоговъ съ музыкой и танцами“, какъ назывался этотъ родъ представленій; первой поставленной вещью была „La force de l'amour et de la magie“. Но въ 1707 г. діалоги были запрещены и пришлось замѣнить ихъ пантоминой съ програмою раздаваемой зрителямъ. Публика, слушая музыку и созерцая пантомиму, провѣряла свои впечатлѣнія по програмѣ, въ которой въ видѣ обыкновенной прозы было изложено все происходившее на сценѣ. Прошло такъ года три и распорядители измыслили остроумный способъ обойдти начальственное запрещеніе діалоговъ: они стали излагать програму не въ видѣ прозы, а прямо таки въ видѣ либретто съ текстомъ тѣхъ самыхъ „chansons“, которыя исполнялись оркестромъ и содержаніе которыхъ излагалось пантоминой; бойкая публика балагана тотчасъ поняла къ чему это должно вести — и вотъ представленія приняли оригинальнѣйшій видъ: на сценѣ шла пантомина, излагавшая содержаніе діалоговъ съ музыкой, оркестръ исполнялъ самую музыку діалоговъ и „chansons“, а публика балагана по своимъ програмамъ распѣла эти самыя „chansons“, пѣніе которыхъ на сценѣ было воспрещено. Такъ прошло немного времени и діалоги съ музыкой снова были разрѣшены; стало очевиднымъ, что запрещеніе ихъ не ведетъ ни къ чему кромѣ того, что вмѣсто двухъ трехъ пѣвцовъ текстъ „chansons“ распѣваютъ сотни народа находящагося въ балаганѣ. Тотчасъ же создались новыя общества, оказались устроенными другіе подобные балаганы-театры, и въ нихъ водворились комическіе діалоги съ музыкой и танцами, которые однако скоро начали называться комической оперой. Въ Сенъ-Жерменѣ было выстроено два подобные театра и дѣятельность ихъ открылась представленіемъ комической оперы Ле-Сажа „Arlequin Mahomet“. Еще позднѣе нѣкоторыя общества-труппы получили привиллегію на организацію подобныхъ представленій и давали ихъ съ извѣсными промежутками до пятидесятыхъ годовъ XVIII-го столѣтія, т. е. какъ разъ до появленія итальянской оперы-буффъ въ Парижѣ. Присутствіе итальян-

цевъ оказало свое вліяніе на дѣло комической оперы, или оперетты какъ она уже называлась въ это время, въ томъ смыслѣ слова, что вокальныя формы оперетты, бывшія прежде не болѣе какъ простыми „chansons" пріобрѣли себѣ гораздо большую законченность. При этомъ однако прежній характеръ діалога съ музыкой не исчезъ, а произошло лишь облагороженіе оперетныхъ формъ подъ вліяніемъ итальянской оперы-буффъ, съ сохраненіемъ французскихъ чертъ прежняго діалога; такъ напр. въ итальянской оперѣ-буффъ все пѣлось, а діалоговъ не полагалось совсѣмъ, во французской же опереттѣ діалоги составляли весьма важное звено въ общемъ цѣломъ. По удаленіи итальянцевъ изъ Парижа тотчасъ начались опыты примѣненія къ жизни того, чему можно было научиться у итальянцевъ; во первыхъ переведена была Перголезевская „Serva Padrona", имѣвшая такой успѣхъ, причемъ часть речитативовъ была замѣнена діалогами; затѣмъ Фаваръ написалъ „Ninette à la cour" а музыку къ номерамъ ея сочинилъ неаполитанецъ (одинъ изъ учениквъ Дуранте) Дуни. Далѣе дѣло пошло довольно быстрыми шагами; видные люди какъ Фаваръ, Мармонтель и др. принялись за писаніе либретто и діалоговъ оперетты; Дуни послѣ успѣха его перваго произведенія въ Парижѣ переселился туда совсѣмъ и началъ писать оперетту за опереттой. Классическая миѳологія была признана матеріаломъ неподходящимъ для оперетты, а это въ свою очередь повліяло въ томъ направленіи, что драматическій матеріалъ оперетты сразу сталъ на почву болѣе національную, близкую и удобопонятную даже самой средней публикѣ; образцомъ послужила буржуазная драма и въ результатѣ оперетта привилась къ жизни быстрѣе чего нельзя. Мало по малу кругъ обычнаго содержанія оперетты расширился и опереттой начали называть не комическую именно, а всякую оперу, въ которой діалоги замѣняли речитативъ, совершенно независимо отъ ея содержанія; другое существенное отличіе оперетты отъ большой оперы состояло въ томъ, что второй былъ присущъ большой балетъ, составлявшій въ ней важное звено всего цѣлаго, тогда какъ въ опереттѣ балетъ могъ быть или не быть, и во всякомъ случаѣ если и былъ, то небольшой и игравшій лишь побочную, второстепенную роль. Такимъ образомъ установились двѣ драматически-музыкальныя формы французскаго искуства, существующія и до нашего времени: большая опера и оперетта, первая обязательно безъ діалоговъ и съ большимъ балетомъ, вто-

рая—съ діалогами вмѣсто речитатива и въ сущности безъ балета какъ необходимаго звена. Въ заключеніе не лишнимъ будетъ сказать пару словъ о трехъ французскихъ кампонистахъ много работавшихъ на поприщѣ компонированія опереттъ во второй половинѣ XVIII-го вѣка т. е. какъ разъ въ тотъ періодъ ея существованія, о которомъ идетъ рѣчь. Композисты эти—Филидоръ, Монсиньи и Гретри.

Франсуа Донаконъ, прозванный Филидоромъ, родился въ Дрё въ 1726 г. жилъ по началу въ Англіи, Германіи и Голландіи, а съ 1754 г. поселился въ Парижѣ, для котораго онъ написалъ много опереттъ, пользовавшихся въ свое время извѣстностью; умеръ Филидоръ въ Лондонѣ въ 1795 г. Пьеръ Александръ Монсиньи родился въ 1729 г.; былъ авторомъ многихъ комическихъ оперъ, изъ числа которыхъ одна „Le deserteur" прославила его имя даже за предѣлы Франціи, позднѣе занималъ должность директора Парижской консерваторіи; умеръ въ 1817 г. Андрэ Эрнестъ Модестъ Гретри, уроженецъ Люттиха (въ 1741 г.), сынъ знаменитаго скрипача виртуоза Гретри, самый выдающійся изъ всѣхъ компонистовъ комической оперы этой эпохи, человѣкъ крупнаго таланта и всесторонняго музыкальнаго образованія, композиторъ, которому жанръ комической оперы обязанъ значительнымъ облагороженіемъ своихъ формъ и приданіемъ имъ гораздо большей законченности, чѣмъ какою онѣ отличались до него. Въ теченіи долгаго періода времени Гретри былъ любимцемъ парижской публики, для Парижа написалъ онъ 52 оперы, которыя всѣ были поставлены, и сверхъ того послѣ его смерти оказалось еще въ манускриптахъ нѣсколько оперъ, который при жизни онъ поставить не успѣлъ, и которыя шли послѣ смерти компониста. Оперы Гретри, сдѣлавшія его имя дорогимъ для парижанъ, разнесли его славу далеко за предѣлы Франціи; онѣ давались съ большимъ успѣхомъ вездѣ и въ особенности всюду была любима опера „Richard coeur de lion", написанная въ 1784 г. Умеръ Гретри въ 1813 г.

X.

ОПЕРА ВЪ АНГЛІИ.

Положеніе музыкальнаго дѣла въ Англіи къ концу XVII-го вѣка.—Пурцелль.—Клайтонъ и неудачная попытка борьбы съ итальянцами.—Положеніе итальянской оперы въ Лондонѣ въ началѣ XVIII-го вѣка и пріѣздъ въ Лондонъ Генделя—Генри Каррей.

До послѣдней четверти XVII-го вѣка Англія по части музыки вообще а по части оперы въ особенности была въ рукахъ итальянцевъ; то не многое, что было національно-музыкальнаго, тонуло въ общей массѣ итальяноманіи, царившей въ то время въ Англійской столицѣ. Итальянцы-композиторы, итальянцы-дириженты, итальянцы-пѣвцы, инструменталисты и учителя, словомъ Лондонъ успѣлъ обратиться въ итальянскую музыкальную колонію. Въ 1673 г. положеніе нѣсколько измѣнилось, благодаря пріѣзду въ Лондонъ Камбера который началъ работать въ пользу французской оперы, и работать, какъ казалось по началу, удачно: дворъ и самъ король положительно стали на сторону французской оперы, Камберъ былъ сдѣланъ придворнымъ капельмейстеромъ и его „Аріадна," поставленая въ Лондонѣ, имѣла успѣхъ столь значительный, что положеніе итальянской оперы сразу пошатнулось. Но быстро составленная карьера Камбера быстро пришла къ концу: черезъ четыре года по пріѣздѣ въ Лондонъ онъ умеръ, а съ его смертью французская опера потеряла подъ собою почву и снова уступила поле дѣятельно-

сти итальянской. Въ это то приблизительно время начинается дѣятельность выдающагося англійскаго композиста, Пурцелля.

Генри Пурцелль родился въ Лондонѣ въ 1658 г. Восемнацати лѣтъ отроду онъ уже былъ органистомъ въ Вестминстерѣ а съ 1682 г. имѣлъ званіе органиста королевской капеллы. Безошибочно можно сказать, что изъ всѣхъ композистовъ-англичанъ жившихъ при немъ и до него, Пурцелль былъ самымъ даровитымъ; провидѣніе, вообще не очень-то щедро одѣлившее англійскую націю музыкальной талантливостью, не поскупилось на этотъ счетъ по отношеніи къ Пурцеллю—до такой стенени всесторонне-музыкаленъ былъ этотъ человѣкъ. За что ни брался „Британскій Орфей," какъ называли Пурцелля современники, все въ рукахъ его давало блестящіе результаты. Воспитавшійся на итальянцахъ, Пурцелль однако былъ однимъ изъ самыхъ самостоятельныхъ талантовъ своего времени, и итальянскимъ вліяніямъ, окружавшимъ тогда жизнь англичанина музыканта, не удалось наложить свой отпечатокъ на музыкальную личность Пурцелля. Какъ церковный композистъ, въ особенности своими „Anthems" (Ant—Hymn, Антифонный гимнъ) Пурцелль являлъ собою нѣчто по истиннѣ замѣчательное по той силѣ и глубинѣ замысла, которыми они отличались; въ особенности пользовалась громаднымъ и вполнѣ заслуженнымъ успѣхомъ одна изъ такихъ его вещей, а именно „ Te Deum," написанный въ 1674 г. для праздника св. Цециліи. Не ниже церковныхъ по своимъ достоинствамъ стоятъ камерныя композиціи Пурцелля, его сонаты, кантаты и пр. Для сцены началъ онъ писать еще бывши семнадцатилѣтнимъ мальчикомъ. Замѣчательно при этомъ, что онъ сразу понялъ, что можетъ первѣе всего сдѣлать оперу національной, что можетъ дать этой формѣ драматически-музыкальной композиціи твердую почву народности, стоя на которой она въ состояніи будетъ выдержать давленіе постоянно новыхъ, наплывающихъ въ Англію итальянскихъ элементовъ: матеріаломъ почти всѣхъ его тридцати девяти оперъ служили не чуждые націи образы греческой миѳологіи, не легенды древняго классическаго міра, а напротивъ того или національный миѳъ, или почти современная ему англійская жизнь, или Шекспировскія драмы, и въ особенности тѣ, которыя по содержанію своему были наиболѣе англійскими. Сойдясь съ подходящимъ къ его взглядамъ либреттистомъ, Дрейденомъ, Пурцелль началъ работать на поприщѣ дра-

матически-музыкальной композиціи, при чемъ произведенія его далеко не всѣ были операми въ буквальномъ смыслѣ этаго слова. Иногда это были просто драмы съ музыкой, драматическія представленія съ между-актными музыкальными картинами и отчасти съ музыкальными сценами во время самыхъ актовъ; иногда драма съ музыкой принимала характеръ оперы, такъ какъ въ ней допущены были аріи и въ особенности хоры, до компонированья которыхъ Пурцелль былъ большой охотникъ: иногда же наконецъ эти произведенія были прямо таки операми: послѣднихъ впрочемъ было сравнительно менѣе чѣмъ остальныхъ и между ними была особенно замѣчательна опера съ классическимъ еще содержаніемъ „Дидона и Эней", написанная въ 1675 г., когда Пурцелль было 17 лѣтъ. Произведеніе это, будучи первымъ опытомъ Пурцеллю на поприщѣ драматической композиціи, тѣмъ не менѣе имѣло огромный успѣхъ и представляло собою не мало интереснаго не только для публики, но и для знатоковъ дѣла: оно содержало въ себѣ строго оформленную увертюру, речитативы (простые и съ сопровожденіемъ), аріи, ансамбли и главное хоры, являвшіе собою замѣчательнѣйшую сторону дѣла; хоровъ въ этой оперѣ было до оригинальности много, много настолько, что ужъ это одно дѣлало произведеніе Пурцелля противообразомъ тогдашней итальянской оперѣ, обыкновенно, бѣдной хорами. У Пурцелля хоръ являлся серьезнымъ факторомъ оперы: онъ вступалъ въ дѣло и отдѣльными номерами, и въ то время, когда происходило пѣніе soło, и въ ансамбли, и вступалъ, всякій разъ давая собою сильные эффекты, благодаря мастерству хоровой фактуры. Въ общемъ опера являла собою типъ законченности формъ, совершенно поразительной для юноши композиста и зрѣлость замысла, которая вмѣстѣ съ талантливостью Пурцелля били въ глаза чуть не изъ каждаго крупнаго номера; не надо при этомъ забывать и того, что 1675 г. отнюдь не былъ еще временемъ когда итальянская опера представляла собою совершенство формъ, такъ что если Пурцелль и учился на итальянцахъ дѣлу композиціи, то все же приходится признать его ушедшимъ дальше своихъ учителей и современниковъ-итальянцевъ по части приданія оперному хору значенія одного изъ главнѣйшихъ факторовъ; и это тѣмъ болѣе, что карьера величайшаго изъ итальянскихъ учителей-композиторовъ того времени, карьера А. Скарлатти, только что начиналась во время постановки въ Лондонѣ первой оперы Пурцелля и

значитъ отъ Скарлатти по части оперныхъ формъ Пурцелль еще ничему бы и не могъ выучиться. Такимъ образомъ безошибочно можно сказать, что Пурцелль всѣмъ тѣмъ, что являла собою его выдающаяся музыкальная личность былъ болѣе всего обязанъ личнымъ своимъ дарованiямъ, а отнюдь не учителямъ итальянцамъ и не опернымъ влiянiямъ его времени. Умеръ Пурцелль еще молодымъ человѣкомъ, тридцати семи лѣтъ отъ роду былъ онъ похороненъ въ Лондонѣ, любимцемъ англичанъ, видѣвшихъ въ немъ надежду отечественнаго искуства.

Между тѣмъ къ концу XVII-го вѣка, что совпадало и со смертью Пурцелля, французская опера была уже окончательно затерта итальянскою, которая держалась въ Лондонѣ впродолженiи двадцати лѣтней карьеры Пурцелля, хотя ей приходилось выдерживать нелегкую борьбу съ даровитымъ англiйскимъ композиторомъ. Къ концу столѣтiя наплывъ итальянцевъ еще усилился; съ каждымъ годомъ являлось въ Лондонъ все большее и большее количество отличныхъ итальянскихъ пѣвцовъ, которыхъ привлекала туда молва объ огромныхъ суммахъ, уплачиваемыхъ въ Лондонѣ пѣвцамъ вообще и итальянцамъ-пѣвцамъ въ особенности. Первою оперой написанной въ этотъ перiодъ англичаниномъ композиторомъ, но написанною не въ формѣ, которую культивировалъ Пурцелль, а по масштабу итальянскихъ оперъ, была данная въ 1705 г. „Арсиноя“ соч. Клайтона.

Томасъ Клайтонъ, членъ королевской капеллы, являлъ собою какъ композиторъ типъ противуположный Пурцеллю по части значенiя послѣдняго какъ нацiональнаго композитора. Въ сущности ни онъ и никто другой не пошли по слѣдамъ Пурцелля, такъ что дѣло этого истинно-англiйскаго композитора умерло вмѣстѣ съ нимъ, не имѣя за себя ни одного борца, хотя бы мало мальски выдающагося, хотя бы отчасти могущаго поддержать такое блестящее начало на дальнѣйшемъ пути его развитiя. Клайтонъ долго жилъ въ Италiи и влiянiя итальянской музыки отразились на немъ настолько, что онъ не только писалъ въ совершенно итальянскомъ духѣ, но порою въ его композицiяхъ попадались цѣлыя фразы тѣхъ итальянскихъ композиторовъ, которыхъ онъ наслушался въ бытность свою въ Италiи. Своихъ соотечественниковъ Клайтонъ ввелъ въ заблужденiе своей музыкальной личностью; предполагалось, что въ немъ англiйское искуство найдетъ человѣка, который облагородитъ его и подниметъ уровень не только его развитiя,

не и развитія самой англійской публики никто и не подозрѣвалъ, что музыкальный талантъ Клайтона далеко не являлъ собою той силы, какую имѣли англичане въ Пурцеллѣ, что талантъ этотъ есть не особенно даже выдающійся сколокъ съ итальянскихъ оригиналовъ, и что Клайтонъ питается самъ, да будетъ питать и своихъ соотечественниковъ, тѣми крохами, которыя собралъ онъ съ обильнаго стола итальянской оперной кухни. Ошибкѣ въ опредѣленіи значенія личности Клайтона много помогала личная увѣренность композитора въ своихъ силахъ и чрезвычайный апломбъ, съ которымъ онъ относился къ дѣлу и къ окружающимъ. Соединившись съ Адиссономъ, Клайтонъ, ободренный нѣкоторымъ успѣхомъ „Арсинои", предпринялъ походъ противъ итальянцевъ, намѣреваясь побивать ихъ ихъ же оружіемъ, т. е. операми своего сочиненія, скроенными и сшитыми по итальянской мѣркѣ. Первымъ продуктомъ этого начинанія была опера „Розамунда", поставленная въ 1707 г. Но увы! опера оказалась столь слабою, что не смотря на тотъ престижъ, которымъ Клайтонъ пользовался въ предшествовавшіе два года, она провалилась и чуть ли не съ третьяго представленія соотечественники Клайтона, раскусивъ истинный смыслъ его мелкой музыкальной личности, перестали слушать его произведеніе. Невольно возникалъ въ воображеніи каждаго несложный вопросъ: „что надо дѣлать, если не имѣешь возможности получить свою хорошую оперу?" и тотчасъ являлся простѣйшій отвѣтъ: „надо слушать оперу чужую". И какъ разъ еще въ это время одна за другой появлялись на лондонской сценѣ блестящія итальянскія оперы. Знаменитая „Камилла" Бонончини была переведена на англійскій языкъ и выдержала въ три года до шестидесяти представленій; за ней слѣдовала опера Скарлатти „Pirro e Demetrio", „Clotilda" соч. Конти, и другія. Съ начала текстъ переводили на англійскій языкъ, не стѣсняясь тѣмъ, что итальянцы-пѣвцы по англійски ничего не понимали и, не имѣя возможности утилизировать свободно англійскій языкъ, пѣли свои аріи и ансамбли все таки по итальянски, предоставляя англійскій текстъ хору и вторымъ персонажамъ. Мало по малу, съ постепенно усилившимся наплывомъ итальянскихъ пѣвцовъ, это обыкновеніе однако перестало имѣть мѣсто и опера стала идти сплошь по итальянски. Очень скоро итальянская опера пріобрѣла себѣ неожиданно такого борца, какого она не имѣла даже въ средѣ самихъ итальянцевъ: въ 1711 г. Гендель

пріѣхалъ въ Лондонъ и поставилъ свою оперу „Rinaldo"; затѣмъ даны были „Pastor fido" и „Teseo"; всѣ эти произведенія имѣли такой огромный успѣхъ, что процвѣтаніе итальянской оперы достигло самой блестящей фазы своего развитія; въ двадцатыхъ годахъ положеніе Генделя было уже таково, что самъ итальянецъ Бонончини, бывшій любимцемъ публики, не могъ удержаться подъ давленіемъ того успѣха, какой завоевали себѣ итальянскія оперы Генделя.

Затѣмъ остается еще упомянуть объ одномъ англійскомъ композиторѣ, жившемъ въ эту эпоху процвѣтанія въ Англіи итальянской оперы, не имѣвшемъ правда до оперы прямаго касательства, но о человѣкѣ чрезвычайно даровитомъ и память о которомъ живетъ въ Англіи до сихъ поръ. Компонистъ этотъ Генри Каррей, поэтъ-музыкантъ, авторъ множества народныхъ балладъ и нѣсколькихъ болладо-подобныхъ оперъ-балетовъ. Кризандеръ называетъ мелодіи Каррея „вѣнцомъ англійскаго минстрельнаго пѣнія", одна изъ этихъ мелодій живетъ до сихъ поръ и вѣроятно будетъ еще долго жить въ Англіи, такъ какъ она вошла въ кровь и плоть націи, это—мелодія „God save the king". Каррей родился въ 1695 г. въ годъ смерти Пурцелля и умеръ подобно послѣднему, не достигнувъ старости, въ 1743 г. О смерти его между прочимъ разсказывали, что она причинена была самоубійствомъ; существовало мнѣніе, что Каррей, нервный и болѣзненный, стремившійся отдать всю жизнь на дѣло поднятія народнаго искуства и видѣвшій себя постоянно одинокимъ на этомъ поприщѣ, въ концѣ концовъ не выдержалъ такого одиночества, и представивъ себѣ всю безнадежность въ его время того дѣла, за которое онъ боролся, покончилъ самъ съ собой. Композиторская дѣятельность Каррея конечно не могла подорвать кредита итальянской оперы, въ сферахъ которой работалъ Гендель, да строго говоря и прямаго касательства до итальянской оперы имѣть она не могла. Въ тиши, совершенно особнякомъ, только для самаго англійскаго народа и чисто-народнаго искуства, работалъ этотъ человѣкъ, о которомъ знавшіе его всегда отзывались какъ о самой теплой, симпатичной и высокодаровитой натурѣ. По складу своей музыкальной личности Каррей не могъ даже противупоставить свои композиторскія силы подобно тому, какъ это сдѣлалъ Пурцелль, блестящей итальянской оперѣ; роль его была иная и вращалась она въ сущности внѣ борьбы съ итальянцами, имѣя подъ собой почву чисто-народнаго искуства.

XI

НѢМЕЦКАЯ ОПЕРЕТТА.

Положеніе опернаго дѣла въ Германіи ко 2-ой половинѣ XVIII-го вѣка и возникновеніе нѣмецкой комической оперы.—Вейссе и Гиллеръ.—Дальнѣйщее развитіе нѣмецкой оперетты и композиторы представители новой формы нѣмецкаго искуства. — Чѣмъ въ сущности была оперетта XVIII-го столѣтія и различіе понятій объ опереттѣ теперешняго и прежняго времени.

Съ паденіемъ Гамбургской оперы національное нѣмецкое искуство потеряло казалось свой послѣдній оплотъ, и итальяноманія охватила своими вліяніями всю Германію. Если еще гдѣ нибудь и давались изрѣдка оперы Кейзера, то это была капля въ морѣ, совершенное ничто въ томъ царствѣ итальянизма, какое представляю собою тогдашнее положеніе музыкальнаго искуства въ Германіи. Итальянцы-композиторы царили вездѣ безъ исключенія, а рядомъ съ ними пожинали такіе же лавры успѣха не менѣе ихъ итальянскіе нѣмцы Граунъ и Гассе. Со второй половины XVIII-го вѣка начинается однако опять нѣкоторое движеніе въ пользу поднятія отечественнаго нѣмецкаго искуства, движеніе, которое сказалось въ трехъ направленіяхъ, сообразно тремъ его исходнымъ пунктамъ. Два изъ этихъ направленій имѣли въ основаніи своемъ отчасти нѣчто чужеземное, что впрочемъ не помѣшало имъ повернуть дѣло оперы въ Германіи на совершенно новую дорогу, третье же имѣло и въ основаніи своемъ очень много чисто національнаго. Пред-

ставителями двухъ первыхъ направленій были два великіе оперные композиста, Глукъ и Моцартъ, о которыхъ рѣчь будетъ ниже, представителями же третьяго, чисто національнаго направленія были нѣмецкіе композисты, создавшіе новый для Германіи жанръ нѣмецкой комической оперы, такъ сказать нѣмецкой оперетты. Реформы Глука имѣли своимъ исходнымъ пунктомъ традиціи большой французской оперы; начало Моцартовскихъ принциповъ оперной композиціи надо искать въ итальянской школѣ; исходъ же направленія нѣмецкой оперетты лишь съ внѣшней стороны имѣлъ нѣчто заимствованное у тогдашней Франціи, на самомъ же дѣлѣ онъ былъ чисто національнаго свойства. Мнѣніе, будто нѣмецкая комическая опера, новая нѣмецкая „Singspiel" имѣла свое начало въ старой нѣмецкой „Singspiel", т. е. въ Гамбургской оперѣ, не выдерживаетъ критики; задолго до возникновенія жанра нѣмецкой комической оперы старая нѣмецкая „Singspiel" окончила свое существованіе и Гамбургская сцена наравнѣ съ остальными оперными сценами Германіи утонула во всеобщемъ потопѣ итальяноманіи. Такъ что новая „Singspiel" должна была имѣть въ основаніи своемъ нѣчто совершенно отдѣльное отъ судебъ Гамбургской оперы. Въ началѣ всѣхъ началъ явленіе комической оперы, своимъ возникновеніемъ напоминало подобное же явленіе въ Парижѣ съ тою однако существенной разницей, что въ Парижѣ оперетта своимъ развитіемъ отчасти обязана появленію итальянской оперы-буффъ и возникшей изъ этого борьбѣ противъ національнаго искуства въ видѣ большой оперы, въ Германіи же нѣмецкая комическая опера является прямо какъ бы протестомъ національнаго творчества противъ наплыва чужеземныхъ вліяній охватившихъ собою въ видѣ итальянской оперы всю Германію. Съ этой то именно стороны нарожденіе нѣмецкой комической оперы и имѣетъ очень важное значеніе въ исторіи развитія нѣмецкаго искуства.

Первый толчокъ, благодаря которому возникла идея новаго жанра нѣмецкой комической оперы, дали парижскія событія пятидесятыхъ годовъ: исторія появленія въ Парижѣ итальянской оперы-буффъ, начавшейся затѣмъ борьбы и установившейся на развалинахъ итальянской оперетты французской комической оперы. Христіанъ Феликсъ Вейссе и канторъ Thomasschule въ Лейпцигѣ, композистъ и дирижентъ города Лейпцига, Іоганнъ Адамъ Гиллеръ были первыми начинателями дѣла; благодаря имъ въ Лейпцигѣ создалась новая нѣмецкая „Singspiel".

Сильное содѣйствіи оказалъ новому дѣлу тогдашній директоръ Лейпцигскаго театра Кохъ; онъ подалъ мысль начать съ перевода англійской комической оперы „Devil to pay“, которая и была переведена подъ названіемъ „Der Teufel ist los“. Новое произведеніе было поставлено съ извѣстнаго рода добавленіемъ, какъ бы съ продолженіемъ его, называвшимся „Der lustige Schuster“, и имѣло огромный успѣхъ. Наступившая затѣмъ война положила на время конецъ начавшимся опытамъ, но въ 1765 г. оперетта была вновь поставлена, при чемъ Вейсе уже передѣлалъ ея либретто совершенно, вставилъ новые номера, а музыку къ этимъ передѣлкамъ и новымъ номерамъ написалъ вышеназванный Гиллеръ. Передѣланная оперетта имѣла успѣхъ еще большій чѣмъ просто переведенная и Гиллеръ, ободренный этимъ, принялся за компонированіе новой комической оперы, избравъ себѣ матеріаломъ сдѣланное Шибелеромъ либретто „Lisuart und Dariolete“, а затѣмъ, сообща съ Вейссе, работавшимъ по части либретто, окончилъ еще двѣ: „Lotthen am Hofe“ (подражаніе французской „Ninette à la cour“) и „Die Liebe auf dem Lande“. Затѣмъ Гиллеръ написалъ довольно много комическихъ оперъ, въ виду того успѣха, какой имѣли его первыя произведенія, и скоро имя его сдѣлалось весьма и весьма популярнымъ внѣ предѣловъ Лейпцига; такъ напр. его комическая опера „Die Jagd“ имѣла уже такой успѣхъ, что въ 1771 г. выдержала въ Берлинѣ не одинъ десятокъ представленій. Стремленія Гиллера, какъ стремленія серьезнаго музыканта расходились до извѣстной степени съ тѣмъ, къ чему стремился директоръ Лейпцигскаго театра Кохъ и потому композитору пришлось бороться съ весьма важными неудобствами въ дѣлѣ писанія опереттъ. Съ одной стороны Гиллеръ хотѣлъ повести дѣло такъ, чтобы оперетта сразу стала на почву серьезно-музыкальную, чтобы она сдѣлалась серьезной національной драмой съ музыкой хотя бы и комическаго содержанія; съ другой стороны Кохъ отрицалъ всякую необходимость серьезно-музыкальнаго отношенія къ дѣлу; онъ желалъ, чтобъ въ опереттѣ все было такъ просто, такъ, что называютъ нѣмцы „*lidermässig*“, что слушателю даже самому мало-музыкальному было бы не невозможно напѣвать мелодіи оперетты, если ему это вздумается. Словомъ Коху хотѣлось того, что изображали собою первоначальные французскіе діалоги съ музыкой

и танцами, а Гиллеръ ставилъ своимъ идеаломъ французскую комическую оперу того періода процвѣтанія ея, который наступилъ уже послѣ пораженія понесеннаго въ Парижѣ итальянской оперой-буффъ. Отдавая должное мнѣнію Коха, Гиллеръ соглашался съ нимъ въ томъ, что конечно какая нибудь Лотхенъ (въ „Lottchen am Hofe") не можетъ пѣть обширную арію di bravura, и потому въ уста этой Лотхенъ онъ влагалъ такія простыя пѣсни и пѣсенки, такія ясныя и вмѣстѣ съ тѣмъ національныя мелодіи, что потомъ мелодіи эти были распѣваемы чуть не въ цѣлой Германіи; но за то въ свою пользу онъ отвоевывалъ другихъ дѣйствующихъ лицъ, утверждая что какъ Лотхенъ нельзя заставить пѣть арію *di bravura*, такъ точно напр. Астольфа или короля въ той же опереттѣ, нельзя заставить пѣть простыя народныя пѣсни, подходящія къ типу Лотхенъ. Въ результатѣ являлось нѣчто среднее: комическая опера стала являть собою образщики простыхъ, національнаго характера мелодій, расходившихся быстро среди нѣмцевъ, мелодій повсемѣстно распѣваемыхъ, а рядомъ съ тѣмъ въ ней выработывалась совершенно серьезная форма солидной аріи, неимѣвшей почти ничего общаго съ современной ей аріей итальянскихъ оперъ, но нисколько не менѣе послѣдней представлявшей собою законченныя, серьезно-музыкальныя формы.

Пошла въ ходъ оперетта очень быстро; уже въ началѣ семидесятыхъ годовъ напр. Рашлеръ жаловался на то, что новый жанръ представленій грозитъ окончательно подорвать серьозную трагедію. Въ 1767 г. Гиллеровская „Lisuart und Dariolette" была поставлена въ Вѣнѣ и имѣла тамъ огромный успѣхъ. Собственно въ Вѣнѣ еще прежде была сдѣлана попытка постановки комической оперы; въ 1751 г. дана была оперетта Гайдна „Der crumme Teüfel"; но оперетта эта чисто сатирическаго характера (осмѣивался въ ней тогдашній театральный директоръ Афлиджіо), была съ первыхъ же представленій запрещена, такъ что появленіе ея на сценѣ было чисто исключительнымъ, преходящимъ, не имѣвшимъ дальнѣйшихъ послѣдствій, фактомъ. Что касается Моцартовской оперы „Bastien und Bastienne", то она въ 1768 г. была извѣстна лишь въ нѣкоторыхъ частныхъ кружкахъ. Такимъ образомъ честь перваго установленія комической оперы въ общій строй явленій Вѣнской музыкальной жизни, какъ новой формы музыкальнаго

искуства, имѣющей свое законное *raison d'être*, принадлежитъ все же Гиллеру съ его „Lisuart und Dariolette".

Въ 1778 г. Іосифъ II основалъ въ Вѣнѣ уже, какъ постоянный институтъ, театръ нѣмецкой комической оперы, при чемъ для открытія дѣятельности новаго учрежденія дана была комическая опера Умлауфа „Die Bergknappen". Затѣмъ начались въ Вѣнѣ постоянныя исполненія комическихъ оперъ какъ нѣмецкихъ композиторовъ, такъ и переведенныхъ съ французскаго и итальянскаго; Гретри и Монсиньи, и въ особенности первый пошли въ ходъ наравнѣ съ нѣмецкими авторами комическихъ оперъ. Въ 1780 г. Глукъ передѣлалъ для Вѣнскаго театра свою оперу „Piligrime von Mecca", затѣмъ постановлена была Сальеривская опера „Rauchfangkehrer, а въ 1782 г. шла Моцартовская опера „Belmont und Constanze". Въ 1786 г. въ первый разъ выступилъ на поприще компонированья комическихъ оперъ для Вѣнской сцены Карлъ Диттерсъ фонъ-Диттерсдорфъ, очень скоро сдѣлавшійся всеобщимъ любимцемъ нѣмецкой публики. Родился Диттерсдорфъ въ Вѣнѣ въ 1739 г. (умеръ въ 1799 г.); въ годы своей юности былъ извѣстенъ какъ хорошій скрипачъ и авторъ инструментальныхъ композицій камернаго жанра и композицій церковнаго характера, ораторій и пр.; въ сферахъ композиціи камерной и церковной онъ имѣлъ такихъ сильныхъ конкурентовъ въ Вѣнѣ, что карьера его проходила сравнительно незамѣтно до тѣхъ поръ, пока сразу не поднялась она на значительную высоту при посредствѣ начатаго Диттерсдорфомъ компонированья комическихъ оперъ—жанръ въ которомъ онъ стоялъ чрезвычайно высоко, и во всякомъ случаѣ выше многихъ изъ своихъ современниковъ, считая въ томъ числѣ и наиболѣе выдающихся композиторовъ. Карьера его сдѣлана была главнымъ образомъ операми „Doctor und Apotheker", „Hieronymus Knicker" и „Rothkäppchen", имѣвшими такой успѣхъ, что каждая изъ нихъ, а въ особенности первая изъ названныхъ, въ теченіи десятковъ лѣтъ составляла необходимое звено въ репертуарѣ различныхъ оперныхъ театровъ въ Германіи. Образы его опереттъ были живыми образами изъ обыденной жизни, и если порою имъ не доставало вполнѣ законченной отдѣлки, то за то съ другой стороны они всегда являли собою задатки необычайной популярности. На сколько быстро распространялась извѣстность имени

Диттерсдорфа можетъ дать понятіе напр. слѣдующій фактъ: „Doctor und Apotheker" въ два года послѣ постановки оперы въ Вѣнѣ оказалась уже не только популярной въ цѣлой Германіи, но славилась и внѣ ея предѣловъ; такъ въ Лондонѣ въ 1788—г. а это было всего черезъ два года послѣ того что Диттерсдорфъ выступилъ на арену опернаго композиторства (и именно съ оперой „Doctor und Apotheker")— она шла до тридцати разъ, появляясь въ тоже время во всевозможныхъ транскрипціяхъ и передѣлкахъ для фортепьяно и другихъ инструментовъ. Мелодіи Диттерсдорфа просты, миловидны, и въ тоже время характерны; живость контрастовъ, легкость формъ его комической оперы, яркость его ансамблей и финаловъ не оставляли желать ничего лучшаго для времени ихъ появленія; такъ что въ сущности громадный успѣхъ Диттерсдорфа какъ композиста есть успѣхъ вполнѣ законный, вытекавшій непосредственно изъ качества самыхъ его произведеній. Дѣло нѣмецкой комической оперы, имѣя во главѣ такого бойца какъ Диттерсдорфъ, не только смѣло выдерживало напоръ итальянскихъ вліяній, но еще и способствовало подрыву кредита итальянской оперы. Со времени постановки первой оперетты Гиллера въ 1765 г. не прошло и тридцати лѣтъ, а уже нѣмецкая комическая опера стояла на столь же прочной ногѣ какъ французская оперетта, пережившая считая съ періодомъ комическихъ діалоговъ съ музыкой почти цѣлое столѣтіе.

Вслѣдъ за Дитерсдорфомъ начали компонировать комическія нѣмецкія оперы и другіе композисты. Іоганнъ Шенкъ, частію современникъ Диттерсдорфа (1755—1836 г.), хорошо образованный, не лишенный даровитости музыкантъ, посвятилъ свою дѣятельность также Вѣнскому театру комической оперы; его опера „Dorfbarbier" долго держалась на сценѣ въ качествѣ одной изъ очень любимыхъ публикой. Для Вѣны же работалъ и Венцель Мюллеръ, авторъ многихъ опереттъ, нѣсколько вульгарнаго жанра, что впрочемъ не мѣшало его произведеніямъ, благодаря миловидности ихъ мотивовъ, быть весьма популярными въ свое время. Іозефъ Вейгель, ученикъ Сальери, компонировалъ также для Вѣны какъ и Флоріанъ Леопольдъ Гассманъ, богемскій уроженецъ, занимавшій въ Вѣнѣ должность капельмейстера. Гассманъ былъ однимъ изъ образованнѣйшихъ музыкантовъ своего времени, и компонировалъ онъ не только нѣмецкія комическія оперы, но и итальянскія оперы-буффъ;

въ сущности изъ всѣхъ названныхъ композиторовъ для нѣмецкой оперы Гассманъ сдѣлалъ менѣе другихъ; хотя его оперы „Die junge Gräfin“ и „Die Liebe ünter der Handwerkern“ славились въ цѣлой Германіи, все же главнымъ образомъ композиторская дѣятельность Гассмана была посвящена итальянской оперѣ, такъ какъ онъ писалъ не только для Вѣны, но и для нѣкоторыхъ итальянскихъ оперныхъ сценъ.

Въ Берлинѣ еще во время существованія Гамбургской оперы были дѣлаемы опыты исполненія оперъ Гамбургскихъ композиторовъ и именно оперъ болѣе или менѣе комическаго содержанія; такъ въ началѣ второй четверти XVIII-го вѣка успѣшно шла тамъ опера Телеманна „Die verkehrte Welt“, затѣмъ не меньшимъ успѣхомъ пользовалось и другое произведеніе того же композиста „Der Galan in der kiste“. Но всѣ эти опыты оставались единичными фактами, проходившими безъ малѣйшихъ послѣдствій для общаго положенія опернаго дѣла въ Берлинѣ. Позднѣе, въ 1743 г. переведена была таже англійская оперетта, съ которой началось дѣло въ Лейпцигѣ, но успѣха она не имѣла совершенно и до шестидесятыхъ годовъ не было и помина о національной оперѣ комическаго жанра. Въ 1767 г. адвокатъ Краузе, хорошій знатокъ музыки, перевелъ оперетту Николаи „Весельчакъ учитель“, которая и была дана подъ именемъ „Der lustige schulmeister“; успѣхъ предпріятія былъ довольно значителенъ, но все же до появленія на сценѣ произведеній Гиллера, успѣхъ этотъ не вполнѣ обѣщалъ возможность прочнаго установленія на Берлинской почвѣ дѣла нѣмецкой комической оперы. Но съ 1771 г. начались исполненія композицій Гиллера и успѣхъ нѣмецкой комической оперы въ Берлинѣ былъ упроченъ. За произведеніями Гиллера послѣдовали оперетты Вольфа, Гассмана, Рейхардта, Диттерсдорфа и переводныя комическія оперы Гретри, Монсиньи, Дуни и Паэзіелло. Въ Мюнхенѣ по части компонированья опереттъ видную роль игралъ тамошній капельмейстеръ Петеръ фонъ Винтеръ, талантъ довольно многосторонній. Винтеръ компонировалъ для сцены (серьезныя оперы и оперы комическія) и для церкви; по солидности отдѣлки, по простотѣ и законченности, по достоинствамъ музыкальной фактуры, произведенія его дѣлали его композиторомъ весьма виднымъ въ дѣлѣ развитія искуства его времени. Въ Мангеймѣ Игнацъ Гольцбауэръ, уже старикомъ начавшій компонировать нѣмецкія комическія оперы, сдѣлалъ также не мало для общаго дѣла

процвѣтанія этой формы нѣмецкаго искуства; опера его „Günter von Schwarzenberg", о которой даже Моцартъ отзывался съ восторгомъ, пользовалась большимъ успѣхомъ. Антонъ Швейцеръ (1737—1787 г.), Іоганнъ Цумштейгъ (1760—1802 г.), Фридрихъ Рейхардъ (1752—1814 г.), Генрихъ Гиммель (1765—1814 г.) и другіе композиторы Германіи также охотно культировали жанръ комической оперы.

Заканчивая эту главу необходимо сдѣлать небольшую оговорку въ интересахъ вѣрнаго пониманія слова стоящаго въ заголовкѣ ея и много разъ попадавшагося читателю на страницахъ очерка развитія комической оперы. Слово это—оперетта. Въ наше время понятіе объ опереттѣ установилось совершенно иное, чѣмъ какимъ оно было въ то время, о которомъ шла рѣчь. Оперетта—будь то французская, нѣмецкая или итальянская—отнюдь не являла собой образъ буффонады, иногда высокоталантливой, но всегда вздорной, образчикъ которой мы имѣемъ напр. въ любой изъ наиболѣе прославившихся въ наше время опереттъ Офенбаха; и по этому слово оперетта въ данномъ случаѣ надлежитъ понимать, перенося свое пониманіе на почву XVIII-го вѣка. „Оперетта"—уменьшительное отъ „опера". Оперетта (опера-буффъ у итальянцевъ) есть опера комическаго жанра, по размѣрамъ обыкновенно меньшая чѣмъ такъ называемая серьезная опера, не простирающаяся за предѣлы трехъ актовъ, но при этомъ имѣющая значеніе композиціи столь же серьезно-музыкальной какъ и опера серьезная. Компонированью оперетты отдавали свою дѣятельность лучшіе люди своего времени, которые и относились къ этой формѣ, какъ къ формѣ *чистаго* искуства, столь же высоко стоявшей на ихъ взглядъ какъ и форма серьезной оперы. Тогда не былъ еще возможенъ тотъ типъ бульварной оперетты, который Европа имѣла въ половинѣ XIX-го столѣтія, благодаря дѣятельности даровитаго, но своебразно относившагося къ дѣлу искуства, композиста, Оффенбаха. Тогдашняя оперетта была ни болѣе не менѣе какъ комическою оперой, той комической оперой, которую мы привыкли признавать и которой мы наслаждаемся и въ наше время, слушая Россиниевскаго „Цирюльника", и Оберовскаго „Фра-дьяволо.

XII.

ПѢВЦЫ И ШКОЛЫ ПѢНІЯ КО 2-Й ПОЛОВИНѢ XVIII-ГО ВѢКА.

Пѣвцы и школы пѣнія въ Италіи.—Обученіе пѣвцовъ Папской капеллы при Маццоки и результаты этого обученія.—Каччини и другіе учителя.—Школа Пистокки и Бернакки въ Болоньѣ.—Пѣвцы и пѣвицы Лондонской оперы временъ Генделя.—Періодъ крайняго развитія вокальной виртуозности.—Общественное положеніе пѣвцовъ итальянцевъ.—Пара заключительныхъ словъ по поводу обычая учиться пѣть въ Италіи.

То вліяніе, какое чрезъ посредство итальянской оперы имѣла Италія на развитіе музыкальнаго искуства въ Европѣ, тотъ наплывъ итальяномании, который имѣлъ мѣсто и во Франціи, и въ Англіи, и въ Германіи, и въ Россіи (въ послѣдней—уже на нашихъ глазахъ) объясняются въ значительной степени присутствіемъ невообразимо огромнаго количества пѣвцовъ, выставленныхъ Италіей для различныхъ государствъ. Не одни композиты итальянцы, но и итальянцы пѣвцы были колонизаторами опернаго дѣла въ отдаленнѣйшихъ отъ ихъ отечества музыкальныхъ центрахъ; этимъ пѣвцамъ съ ихъ высокимъ виртуознымъ искуствомъ обязана и самая итальянская опера своимъ всесвѣтнымъ процвѣтаніемъ. Необходимо поэтому послѣ нѣсколькихъ главъ, посвященныхъ очерку развитія опернаго дѣла, посвятить одну главу очерку

того, чѣмъ были итальянскіе пѣвцы и школы пѣнія ко 2-ой половинѣ XVIII-го вѣка, т. е. къ тому періоду развитія музыкальнаго искуства, который составляетъ моментъ высочайшаго блеска въ положеніи дѣлъ Итальянской оперы. Искуство пѣнія не стояло ни въ какой странѣ, ни у какого народа на такой высотѣ, какъ у итальянцевъ; нигдѣ подобно Италіи школы пѣнія не представляли собою такихъ законченныхъ, совершенныхъ учрежденій, дѣятельность которыхъ дѣйствительно способна была подвигать дѣло впередъ. Во всемъ, что касается пѣнія — въ дѣлѣ постановки голоса, въ дѣлѣ развитія виртуозной техники, наконецъ въ дѣлѣ развитія мастерской музыкальной декламаціи—итальянскіе учителя были мастерами какъ никто. Замѣчательно при томъ, что въ своихъ педагогическихъ принципахъ итальянскіе учителя однако не слѣдовали за модой (мода напротивъ того создавалась сообразно постепенному развитію педагогически-вокальныхъ принциповъ), а шли тѣмъ путемъ, какимъ велитъ идти природа, которому предписываютъ слѣдовать естественные законы устройства самаго аппарата пѣнія, человѣческаго горла. При всей своей способности развить технику учащагося итальянцы учителя ни капли не насиловали его природныхъ средствъ. При этомъ развитіе искуства пѣнія всегда шло въ Италіи рука объ руку съ развитіемъ вокальной композиціи. Еще въ давнія времена существованія церковнаго пѣнія итальянскіе пѣвцы капеллъ были въ тоже время и компонистами; держалось это явленіе очень долго. И въ XVII-омъ и въ XVIII-омъ вѣкѣ компонисты какъ Каччини, Уголини, Маццоки, Кариссими, Страделла, Скарлатти, Порпора, Гассе, Граунъ и др. были обязательно или пѣвцами, или учителями пѣнія, или и тѣмъ и другимъ вмѣстѣ. Одинъ изъ выдающихся компонистовъ, о которомъ была рѣчь выше, Агостино Стеффани, быть въ тоже время и замѣчательнымъ пѣвцомъ; знаменитый пѣвецъ Джіованни Барбіери былъ въ тоже время и выдающимся компонистомъ.

Какими заботами, какими стремленіями сдѣлать изъ пѣвца и дѣйствительнаго виртуоза, и музыканта было обставлено дѣло обученія пѣнію въ лучшихъ итальянскихъ школъ, можно судить потому, какъ шли работы напр. въ школѣ Папской капеллы. Въ то время, когда при Папѣ Урбанѣ VIII директоромъ капеллы былъ Виргиліо Маццоки, капелла стояла въ положеніи столь блестящемъ, что пѣвецъ капеллы Бонтемпи, сдѣлавшійся затѣмъ однимъ изъ видныхъ компонистовъ и

капельмейстеровъ, вовсе не представлялъ собою какого нибудь особеннаго исключенія. Вотъ напр. чѣмъ и какъ занимались ученики Маццони въ школѣ Папской капеллы: каждодневно въ продолженіи часа времени учащіеся должны были упражняться въ исполненіи трудныхъ пассажей—пѣлись или просто подходящіе сольфеджи, или отрывки изъ композицій, представляющихъ техническія трудности, способныя развить въ поющемъ голосовую гибкость; затѣмъ часъ времени отводился упражненіямъ спеціально въ трелляхъ, групеттахъ и вообще краткихъ колоратурныхъ фигурахъ; третій часъ необходимо было пѣть медленныя сольфеджи или опять отрывки изъ композицій медленнаго движенія, чтобъ пріучить поющаго къ вѣрной, устойчивой интонаціи, чтобъ придать его голосу совершенное отсутствіе вибраціи, которая, сказать кстати, въ то время считалась непозволительнымъ недостаткомъ пѣнія. Всѣ эти упражненія учениковъ происходили въ присутствіи учителя и непремѣнно передъ зеркаломъ, для того чтобъ самъ поющій могъ видѣть положеніе своего рта, и могъ бы слѣдить за тѣмъ, что онъ не дѣлаетъ гримасъ физіономіей, не придаетъ губамъ или языку ложнаго положенія; слѣдить за всѣмъ этимъ считалось необходимостью. Послѣ практическихъ работъ наступалъ продолжительный отдыхъ такого рода: два часа учащіеся упражнялись въ чтеніи нотъ (при чемъ учитель объяснялъ имъ нюансы пѣнія, извѣстные колориты какъ въ пѣніи solo такъ и въ хоровомъ пѣніи) и въ литературѣ, какъ въ томъ что исключительно можетъ развить въ музыкантѣ чувство изящнаго, вкусъ, воображеніе и сдѣлать его не ученикомъ музыки, а дѣйствительнымъ художникомъ. Всѣ эти занятія были дообѣденными работами. Послѣ обѣда полчаса времени отводилось на элементарную теорію. т. е. на теорію въ ея обще-музыкальномъ смыслѣ и значеніи, затѣмъ полчаса на контрапунктъ, часъ на упражненіе въ композиціи, и послѣ того всякій поющій долженъ былъ упражняться въ фортепьянной игрѣ, и въ приготовленіи композиторской задачи къ слѣдующему дню т. е. обязанъ былъ писать псалмъ, мотеттъ или что ему было желательно. Оставшееся немногое свободное время употреблялось также не безъ пользы: ученики или шли пѣть въ какую нибудь церковь, или просто шли въ церковь слушать композиціи лучшихъ композиторовъ современныхъ и прежнихъ, при чемъ иногда дѣлалось и то и другое подъ руководствомъ учителя или они отправлялись пѣть у воротъ на Monte-

Maria гдѣ эхо чрезвычайно сильно и рѣзко повторяло всякій тонъ; дѣлалась это съ той цѣлью, чтобъ поющій въ эхо могъ улавливать свои собственныя ошибки. Воротившись вечеромъ домой всякій обязанъ былъ изложить письменно все пережитое имъ за нынѣшній день, разсказать о своихъ встрѣчахъ, своихъ впечатлѣніяхъ и пр. словомъ долженъ былъ напрактиковаться еще нѣсколько въ литературѣ. Такъ учились дѣлу въ Римской капеллѣ и такимъ путемъ добивались люди тѣхъ огромныхъ дѣйствительно результатовъ, какіе получались въ концѣ концовъ отъ этого обученія. Пѣвцы выходили мало того пѣвцами виртуозами, они выходили оттуда художниками перваго ранга, музыкантами насквозь и кромѣ того еще людьми съ хорошимъ общимъ образованіемъ. Факты нашего времени, факты что напр. пѣвецъ-знаменитость не умѣетъ написать подъ рядъ восьми правильныхъ тактовъ композиціи, или что онъ дальше чисто-пѣнія рѣшительно не входилъ въ область музыки и что онъ отъ роду не прочиталъ и десяти книжекъ чего бы то ни было, что могло бы дать ему общечеловѣческое образованіе, подобные факты въ то время были немыслимы. Нечего и говорить о томъ, въ какой мѣрѣ немыслимъ былъ тогда фактъ довольно заурядный въ наше время, чтобъ пѣвецъ-педагогъ неумѣлъ сыграть пяти нотъ на фортепьяно и не зналъ совершенно даже азбуки теоріи музыки. И какую виртуозную технику создавали учителя того времени пѣвцамъ! Чтобъ дать объ этомъ понятіе достаточно указать хотя бы на Балтазара Ферри изъ Перуджіи (1610—1680 г.) объ которомъ есть указанія, что онъ могъ дѣлать голосомъ трелль въ предѣлахъ двухъ октавъ въ хроматическомъ порядкѣ съ такой поразительной вѣрностью интонацій и съ такой чистотой, что можно было подумать, что это дѣлается не голосомъ, а какимъ нибудь прелестнымъ инструментомъ. При этомъ извѣстно также и то, что виртуозная сторона была у Ферри не главной сутью дѣла, а что онъ напротивъ того славился какъ пѣвецъ, поющій съ замѣчательнымъ драматическимъ смысломъ и выраженіемъ.

Римъ же можно считать и исходнымъ пунктомъ истиннаго, благороднаго камернаго пѣнія, которое положимъ достигло не въ Римѣ апогея своего развитія, а главнымъ образомъ въ Болоньѣ, въ школѣ Пистокки и Бернакки, но настоящимъ родоначальникомъ котораго былъ все же ни кто другой какъ Кариссими. Драматическое пѣніе, пѣніе главнымъ

образомъ оперное, имѣло хорошаго представителя во Флореціи въ лицѣ Джуліо Каччини который также былъ родомъ изъ Рима и въ Римѣ же получилъ и свое первоначальное музыкальное образованіе. По словамъ Делла-Валя именно Каччини Италія обязана была превосходнѣйшимъ методомъ опернаго драматическаго пѣнія. Въ предисловіи къ своимъ «Nuove Musiche» Каччини разсуждаетъ довольно подробно объ пѣніи вообще, объ истинности интонаціи, объ выраженіи и вкусѣ въ пѣніи, объ томъ что можетъ дать поющему дѣйствительные колориты въ его пѣніи, и наконецъ объ трелли и группетахъ, какъ о первыхъ и необходимыхъ основаніяхъ къ дальнѣйшему, болѣе широкому развитію технической, чисто-виртуозной стороны пѣнія. При этомъ онъ поясняетъ, что ненадо, не смотря на всю необходимость и важность для пѣвца развитія чисто-виртуозной стороны дѣла, считать ее за главное основаніе всего; онъ совѣтуетъ поющему не часто употреблять въ дѣло свою технику въ партіяхъ страстныхъ, драматическихъ; только тамъ, говоритъ онъ, гдѣ партія страдаетъ по части музыкально-драматическаго содержанія можно допускать всѣ эти ласкающіе ухо, но чисто внѣшніе, безсодержательные эффекты.

Дальнѣйшимъ развитіемъ своимъ искусство опернаго пѣнія обязано школѣ А. Скарлатти и Неопалитанцамъ; оттуда выходили пѣвцы и пѣвицы перваго ранга какъ напр. Сенезино, Карестини, Куццони, Стради, и др. Оба рода пѣнія—оперное и камерное—отчасти сливались въ такихъ мастерахъ въ одно художественное цѣлое; ихъ высокое музыкальное образованіе, ихъ способность истиннаго пониманія требованій искусства—будь то пѣніе оперное или камерное—были соединены съ огромной виртуозной техникой.

Очень интересный историческій памятникъ со свѣденіями о пѣвцахъ того времени представляетъ сочиненіе знаменитаго сопраниста и учителя Пьетро Франческо Този (род. въ 1650 г.), уроженца Болоньи, прожившаго большую часть своей блестящей карьеры въ Лондонѣ, гдѣ еще въ 1727 г. засталъ его Кванцъ. Сочиненіе это называется „Opinioni de cantori antichi e moderni;“ издано оно въ Болоньѣ въ 1723 г., затѣмъ Агриколой переведено на нѣмецкій языкъ и вслѣдъ затѣмъ переведено и издано на языкахъ англійскомъ и французскомъ. Позднѣе Този пѣвецъ и учитель пѣнія Джіамбатиста Манчини далъ также очень интересныя указанія относительно знаменитѣйшихъ пѣвцовъ его вре-

мени въ сочиненіи своемъ „Pensieri e riflessione pratiche sopra il canto figurato.“ Далѣе упомянутый уже выше флейтистъ Кванцъ въ своей автобіографіи даетъ также не мало указаній, какъ человѣкъ переслушавшій на своемъ вѣку многихъ знаменитѣйшихъ пѣвцовъ своего времени. Болѣе видныя школы пѣнія въ Италіи были въ то время слѣдующія: въ Болоньѣ—школа Пистокки и Бернакки; въ Неаполѣ—школа А. Скарлатти и его послѣдователей Неаполитанцевъ; въ Римѣ учили пѣнію Амадори и Феди; въ Миланѣ—Франческо Бривіо; въ Моденѣ — Франческо Пели; во Флоренціи — Франческо Реди; въ Генуѣ-Джіованни Пайта. Школа Франческо Антоніо Пистокки въ Болоньѣ была собственно одною изъ самыхъ видныхъ, если не самой видной, коль принять въ разсчетъ, что педагогическіе принципы Пистокки на много пережили его самого и отчасти держатся еще и до нашего времени въ средѣ лучшихъ итальянскихъ учителей. Основана эта школа была въ 1700 г. Трудно себѣ представить большую послѣдовательность до мелочей, систематичность въ дѣлѣ обученія пѣнію, большую аккуратность, отъ которой не ускользало ни что, чѣмъ тѣ, съ которыми велъ дѣло преподаванія Франческо Пистокки. Человѣкъ замѣчательнаго музыкальнаго образованія, превосходный капельмейстеръ, композиторъ оперъ, ораторій и камерныхъ вещей, онъ въ тоже время обладалъ рѣдкимъ музыкальнымъ вкусомъ и энергіей, способной возбудить ученика, поднять его даже помимо его воли на ту высоту, на которой онъ самъ начиналъ чувствовать себя будущимъ художникомъ; при этомъ еще вдобавокъ Пистокки обладалъ искуствомъ примѣняться къ нравственной натурѣ своего ученика. Въ результатѣ—въ педагогической дѣятельности Пистокки не бывало ошибокъ; все шло точно на основаніи какого то закона, безошибочно, навѣрняка: одинъ выходилъ изъ школы опернымъ пѣвцомъ, другой—концертнымъ, третій—учителемъ пѣнія и т. д. Одинъ изъ учениковъ его, сдѣлавшійся потомъ его сотрудникомъ по занятіямъ въ школѣ, Антоній Бернакки, былъ почти точнымъ повтореніемъ своего мастера учителя. Есть указанія на то, что Бернакки былъ вмѣстѣ съ тѣмъ и превосходнымъ пѣвцомъ, не смотря на то, что голосъ имѣлъ онъ отъ природы весьма некрупный по объему, такъ что очевидно недостаточность его природныхъ средствъ восполнялась вокальнымъ и музыкальнымъ образованіемъ и то, чего не дала ему природа, блистательно было восполнено тѣмъ, что дали ему огромныя

педагогическія знанія его учителя. Такого рода факты тогда были возможны и пѣвцы того типа, какой являлъ собою напр. Кальцоляри въ его лучшее время, были тогда не исключеніемъ и не рѣдкостью. Пистокки и Бернакки дали музыкальному міру цѣлый рядъ превосходныхъ пѣвцовъ, изъ которыхъ многіе обладали міровой извѣстностью какъ напр. Минелли, Фабри, Бартолино изъ Фаэнцы, Пози (ученики Пистокки) или какъ Амодари, Гвардуччи, Раафъ, для котораго Моцартъ писалъ своего „Идоменея" (ученики Бернакки).

Лучшіе оперные пѣвцы и пѣвицы были разсѣяны изъ Италіи по всему свѣту; гдѣ была опера, тамъ были и итальянцы-пѣвцы, такъ что ужъ въ этомъ одномъ лежало не мало причинъ того явленія, что къ концу половины XVIII-го вѣка итальянская опера сдѣлалась почти необходимой принадлежностью художественной жизни напр. Англіи и Германіи. Въ Лондонѣ во времена Генделя пѣли на оперной сценѣ такіе тузы итальянскаго вокальнаго искуства, какъ Франческо Бернарди и Джіованни Карестини, про котораго говорили, что кто не слыхалъ его, тотъ не слыхалъ истиннаго пѣнія; тамъ же пѣла Франческа Куццони, некрасивая, неграціозная, съ наружностью почти негодной для сцены, но передъ искуствомъ которой преклонялся весь Лондонъ; соперницей Куццони была Фаустина. При Генделѣ-же пѣла на Лондонской оперной сценѣ Анна Марія Стради, бывшая по мнѣнію Генделя одной изъ величайшихъ пѣвицъ своего времени; нѣсколько позднѣе ея пѣли Франчезина и Фрази. Между германскими знаменитостями того-же приблизительно времени одно изъ видныхъ мѣстъ занимала жена дрезденскаго капельмейстера Гассе, урожденная Бордоньи, родомъ изъ Венеціи. Одинъ изъ учениковъ Порпоры именно Карло Броска, неаполитанецъ родомъ, прозванный Фаринелли, можетъ быть также причисленъ къ разряду пѣвцовъ-виртуозовъ перваго ранга; о немъ Кванцъ, говоритъ, что нельзя себѣ почти представить того впѣчатленія, которое оставлялъ въ слушателяхъ Фаринелли своимъ высокохудожественнымъ пѣніемъ. Имена названныхъ пѣвцовъ и пѣвицъ есть конечно самая малая доля изъ всего того, что приводятъ вообще историки, говоря объ итальянцахъ пѣвцахъ конца XVII-го и первой половины XVIII-го вѣка; Доммеръ напр. упоминаетъ болѣе чѣмъ о сорока замѣчательныхъ итальянскихъ пѣвцахъ и пѣвицахъ, въ промежутокъ времени между концомъ второй половины XVII-го вѣка и концомъ первой

половины XVIII го, слѣдовательно въ періодъ времени, приблизительно продолжавшійся пятьдесятъ лѣтъ; очень немногіе неитальянскія имена пѣвцовъ, попадающіеся въ этомъ перечнѣ, нисколько собственно не измѣняютъ общаго дѣла; это—имена людей, которые, не бывъ урожденными итальянцами, учились пѣть ни гдѣ иначе, какъ въ Италіи.

Къ концу первой половины XVIII-го столѣтія искуство пѣнія стоитъ уже на послѣдней ступени своей высоты. Техника какъ чисто виртуозная сторона дѣла, была доведена у пѣвцовъ до размѣровъ дѣйствительно колоссальныхъ; цѣнилась она повсемѣстно оперной публикой чуть ли не больше всего въ артистѣ; трудно себѣ представить, до какого почти обожанія доходили напр. англичане по отношеніи къ оперныиъ пѣвцамъ и пѣвицамъ изъ Италіи. Счастливые обладатели хорошихъ голосовъ, имѣвшіе еще въ добавокъ возможность чувствовать себя въ виртуозномъ отношеніи артистами сполна, разъѣзжали по цѣлой Европѣ, почти буквально осыпаемые вездѣ золотомъ. Фаринелли напр. жилъ окруженный такимъ блескомъ въ Лондонѣ, какъ человѣкъ имѣющій огромное богатство. Кафарелли принадлежало къ концу его пѣвческой карьеры чуть не цѣлое герцогство, купленное на деньги пріобрѣтенныя пѣніемъ. Джіованни Батиста Дани еще въ половинѣ XVII-го столѣтія, говоря о пѣвцахъ и пѣвицахъ, выразился такъ: «каждый изъ нихъ имѣетъ столько денегъ, сколько не выпадетъ на долю десятерыхъ канторовъ и капельмейстеровъ вмѣстѣ взятыхъ и во всю ихъ жизнь». Уже въ половинѣ XVII-го вѣка это было правдою, въ дальнѣйшій же періодъ времени дѣло шло постепеннымъ crescendo, такъ что въ первой половинѣ XVIII-го вѣка знаменитые оперные пѣвцы и пѣвицы могли считаться одними изъ богатѣйшихъ людей. Но для развитія самаго искуства строго говоря, именно эти то пѣвцы и пѣвицы и не принесли особенной пользы; больше всего цѣнилась какъ уже замѣчено выше ихъ техника, чисто виртуозная сторона дѣла; понятно, что поэтому сами пѣвцы охотнѣе пѣли такія вещи, въ которыхъ можно было показать въ самомъ блестящемъ видѣ свою виртуозность. Въ результатѣ вышло неминуемо то, что музыкальная личность композитора отодвигалась въ оперѣ на второй планъ, ибо все, что пѣлъ пѣвецъ, было явно написано ради его техники. Дѣло наконецъ дошло до того, что компонисту предоставлялась сполна одна только средняя часть, положимъ, аріи, отъ первой же части отъ него требовался только

какъ бы внѣшній образъ, контуръ, который пѣвецъ обыкновенно украшалъ всевозможнѣйшими колоратурами, не столь обширными, чтобъ убить собой впечатлѣніе отъ всего дальнѣйшаго, но все таки достаточно блестящими, чтобъ приготовить публику къ финальнымъ эффектамъ. Dacapo, составлявшее завершеніе аріи, опять таки представляло рядъ пассажей, украшеній, колоратуръ, которыми пѣвецъ снабжалъ композицію въ большинствѣ случаевъ самъ; колоратуры эти были уже обыкновенно устраиваемы что называется во всю; въ нихъ имѣлось обыкновенно рѣшительно все, что только могло поразить слушателя виртуозной смѣлостью: и безконечные цѣпи треллей въ хроматическомъ порядкѣ, и скачки чрезъ широкіе интервалы, и всякаго рода гаммы и пассажи, словомъ рѣшительно все, кромѣ, если хотите, самой мелодіи, которая невольно исчезала за всѣмъ тѣмъ, что на нее нанизывалось.

Общественное положеніе пѣвцовъ также представляло собой нѣчто особенное. Въ то время какъ актеры и актрисы до извѣстной степени третировались людьми высшаго полета какъ личности не заслуживающія особеннаго уваженія за ихъ родъ занятій, пѣвцы и пѣвицы— эти другіе служители сцены—пользовались всеобщимъ уваженіемъ. Въ салонахъ пѣвцовъ и пѣвицъ появлялся самый цвѣтъ аристократіи—фактъ рѣшительно почти невозможный въ жизни актера, или актрисы; на вечера, которые устроивали у себя разные Бернарди, Фаринелли и пр. въ Лондонѣ, съѣзжались къ нимъ представители англійской знати, и съѣзжались, считая за честь для себя быть у нихъ въ гостяхъ. Дѣло даже дошло до того, что уваженіе, съ которымъ относились къ пѣвцамъ, было перенесено и на самую оперу. При дворахъ различныхъ царственныхъ особъ не считалось хотя бы сколько нибудь неприличнымъ и не подходящимъ къ званію принцевъ, герцоговъ, фрейлинъ и всякой придворной знати собираться, устроивать сцены, пѣть на ней какія то подобія оперъ, танцовать и пр. тогда какъ рѣшительно нельзя себѣ было даже представить, чтобъ кто нибудь изъ тѣхъ же людей рѣшился сдѣлаться хотя на минуту актеромъ.

Таково было положеніе дѣла пѣнія во второй половинѣ XVIII-го вѣка, и всѣмъ этимъ своимъ колоссальнымъ успѣхомъ вокальное искуство обязано итальянскимъ школамъ и итальянскимъ учителямъ. Такъ что въ сущности фактъ, что въ наше время, когда дѣло итальянской оперы и

итальянскаго пѣнія стоитъ далеко не такъ высоко какъ во время оно, и когда напротивъ того именно не въ Италіи, а напр. въ Парижѣ создавались цѣлыя поколѣнія мастеровъ пѣвцовъ как Форъ, Роже, Ноденъ, Девойодъ и др. все таки люди стремятся въ Италію съ цѣлію обучаться пѣнію, фактъ этотъ имѣетъ въ основаніи прошлое Италіи: не вымерло еще общее для цѣлой Европы убѣжденіе относительно возможности выучиться пѣть не иначе какъ въ Италіи, убѣжденіе далеко не вполнѣ основательное въ наше время, но бывшее вполнѣ основательнымъ въ XVIII-мъ вѣкѣ и даже и въ первой четверти нынѣшняго столѣтія, когда дѣйствительно имѣлось не мало поводовъ къ подобному убѣжденію и когда дѣйствительно именно Италія была страной истинно-вокальнаго дѣла.

XIII.

ИНСТРУМЕНТАЛИСТЫ И ТЕОРЕТИКИ КОНЦА XVII-ГО ВѢКА И ОТЧАСТИ ПОСЛѢДУЮЩАГО ПЕРІОДА.

Общій взглядъ на дѣло инструментальной музыки прошлыхъ столѣтій.—Скрипичная игра въ Италіи и Франціи.—Итальянскіе скрипачи.—Нѣмецкія виртуозы.—Органисты и фортепьянисты.—Формы фортепьянныхъ композицій.—Теоретики-представители музыкальной науки.

Еще въ XVII-мъ вѣкѣ сложилось до извѣстной степени понятіе о симфоническомъ стилѣ. По крайней мѣрѣ Матесонъ въ началѣ XVIII-го столѣтія говоритъ уже какъ объ установившихся формахъ композицій о *stile simphoniaco*, о многоголосныхъ, довольно сильно инструментованныхъ оркестровыхъ сочиненіяхъ въ нѣсколькихъ частяхъ; онъ называетъ при этомъ Concerti grossi, Simphonie in specie, ouvertures, большія сонаты и сюиты. Съ развитіемъ внѣшней стороны инструментальной музыки, съ усовершенствованіемъ самыхъ инструментовъ, понятно, что и внутренняя сторона дѣла—инструментальная композиція—шла впередъ; средства все увеличивались и совершенствовались, оркестръ дѣлался все богаче и многообразнѣе содержаніемъ—многообразнѣе и богаче дѣ-

лалась и оркестровая композиція. По началу къ главному элементу оркестра, струннымъ инструментамъ, присоединились четыре типа духовыхъ: флейты, фаготы, трубы и тромбоны; затѣмъ вошли въ положительное употребленіе гобои и волторны; далѣе присоединились кларнеты. Все это развитіе совершалось конечно въ области музыки свѣтской, церковная же композиція въ инструментальномъ отношеніи шла медленными шагами по пути совершенствованія. Съ половины XVII-го вѣка слагается мало по малу solo-концертная игра и концертныя формы инструментальной композиціи. Въ области скрипичной игры дѣло вели впередъ итальянцы, выставившіе на этомъ поприщѣ цѣлый рядъ выдающихся именъ; фортепьянная игра своимъ развитіемъ за этотъ періодъ обязана главнымъ образомъ французамъ; игра на органѣ въ XVII-мъ столѣтіи процвѣтавшая главнымъ образомъ въ Италіи, въ XVIII-мъ вѣкѣ именно въ Германіи начинаетъ идти быстрыми шагами въ своемъ развитіи и достигаетъ своей вершины въ Бахѣ и Генделѣ. Скрипичная игра, правда, была также дѣломъ довольно распространеннымъ и любимымъ во Франціи, что особенно замѣтнымъ дѣлается со времени царствованія Людовика XIV, но истиннымъ отечествомъ своимъ имѣла она все-таки Италію; такъ что не одними пѣвцами, но и виртуозами-скрипачами Италія была весьма богата. Аббатъ Рагене въ сочиненіи своемъ „Parallele des Italiens et des François en ce qui regarde la musique" (изд. въ Парижѣ въ 1702 г.) сообщаетъ, что смычковые инструменты у итальянцевъ обладали нѣсколько болѣе толстыми чѣмъ у французовъ струнами, что играли итальянцы смычками болѣе длинными и что обыкновенно итальянскіе виртуозы обладали бо́льшею чѣмъ французскіе техникою и бо́льшимъ тономъ. Признавая то обстоятельство, что болѣе толстыя струны и болѣе длинный смычекъ способны дать въ результатѣ болѣе крупный тонъ, необходимо признать однако, что виртуозная сила итальянскихъ скрипачей крылась конечно не въ этомъ, а именно въ томъ что они обладали „бо́льшею чѣмъ французскіе техникою". Говоря проще, и оставивъ въ сторонѣ внѣшнія обстоятельства въ родѣ толщины струнъ и длины смычковъ, выходитъ, что вообще итальянцы скрипачи были бо́льшими виртуозами чѣмъ французы. Что же касается итальянскихъ оркестровъ, то они, вообще говоря, даже не подлежали сравненію съ французскими—настолько они стояли выше послѣднихъ. При этомъ слѣдуетъ замѣтить, что въ Ита-

ліи самые видные виртуозы не стѣснялись играть въ оркестрѣ—обыкновеніе, котораго во Франціи не водилось. Если вѣрить указаніямъ людей того времени, о которомъ идетъ рѣчь, то въ итальянскихъ оркестрахъ всегда все шло гладко, все шло вмѣстѣ „даже безъ отбиванія палочкой такта, что во Франціи считалось необходимостью", во Франціи же „даже отбивая палочкой тактъ, парижскій капельмейстеръ не всегда достигалъ необходимыхъ результатовъ". Единственно, въ чемъ по отношеніи къ скрипичной игрѣ современники отдаютъ преимущество французамъ, это въ легкости и кокетливой миловидности игры; игра итальянцевъ была нѣсколько жестка и тяжеловата. Но за то всѣ рѣшительно указанія сходятся на томъ, что въ Италіи было и гораздо болѣе скрипачей да и скрипачи эти были болѣе музыкальными чѣмъ во Франціи. Помянутый выше Рагенэ говоритъ, что если собрать все населеніе Парижа, то изъ него едвали можно было бы выбрать одинъ хорошій оркестръ, тогда какъ въ Римѣ напр., гдѣ имѣется во много разъ менѣе жителей, можно коль угодно собрать семь, восемь оркестровъ—до такой степени много тамъ лютнистовъ, торбистовъ и въ особенности скрипачей.

Между именами итальянскихъ скрипачей-виртуозовъ и композиторовъ камерной музыки на первомъ мѣстѣ слѣдуетъ поставить Арканджело Корелли, родоначальника дѣйствительно-виртуозной и въ особенности камерной скрипичной игры. Родился Корелли въ Фузиньяно (во владѣніяхъ Болоньи) въ 1653 г.; обучаться теоріи и композиціи началъ онъ подъ руководствомъ пѣвца папской капеллы Симонелли; отчасти же занятіями его руководилъ одинъ изъ Падуанскихъ композиторовъ, скрипачъ Джіованни Бассани, указаніями котораго Корелли пользовался и относительно скрипичной игры. Въ 1672 г. Корелли направился въ Парижъ, ознакомился съ положеніемъ дѣла скрипичной игры во Франціи и оставшись недоволенъ французскимъ методомъ игры, покинулъ Францію. Позднѣе, сдѣлавшись уже крупнымъ виртуозомъ, Корелли путешествовалъ по Германіи, игралъ въ различныхъ придворныхъ концертахъ, при одномъ дворѣ, именно въ Мюнхенѣ, остался даже на службѣ и въ заключеніе возвратился въ Италію. Въ Римѣ поселился онъ и вмѣстѣ съ Паскини и знаменитымъ торбистомъ Гаэтано состоялъ на службѣ при оперѣ, игралъ въ церквахъ и въ концертахъ Оттобо-

нивской академіи. Умеръ Корелли въ 1713 г. Главное, что было выдающагося въ игрѣ Корелли, что исключительно возбуждало восторгъ въ его современникахъ, это—ровный до мелочей, круглый и сильный тонъ, благородная, простая до чрезвычайности, но вмѣстѣ съ тѣмъ глубокая, законченная фразировка и нюансація; со стороны техники, со стороны умѣнья легко выполнять величайшія техническія трудности, Корелли не былъ виртуозомъ перваго ранга и въ этомъ отношеніи уступалъ напр. своему знаменитому современнику, нѣмцу Адаму Штрунгу, учившемуся также въ Италіи, и обладавшему, по выраженію людей того времени, „адской техникой", игра Штрунга съ внѣшней технической стороны приводила даже Корелли въ изумленіе. Но все это не мѣшало тому, чтобъ именно Корелли называли „il virtuosissimo di violino e Orfeo de nostri tempi". Въ области камерной музыки игра Корелли была послѣднимъ словомъ искуства своего времени; тонкая музыкальность, которою было проникнуто его исполненіе, не оставляла желать ничего лучшаго. Что касается его композицій, то онѣ любимы были рѣшительно всѣми: и музыкантами различныхъ направленій, и диллетантами, и обычной публикой; онѣ не только печатались, но еще и списывались во множествѣ; въ Римѣ при жизни Корелли можно было указать нотныхъ переписчиковъ, которые только и дѣлали что списывали его композиціи—фактъ достаточно подтверждающій ихъ популярность. Компонировалъ Корелли сонаты для скрипки, дуэтты и терцетты, такъ называемыя камерныя сонаты, сюиты, концерты; произведенія его даже и въ наше время могутъ нравиться, не смотря на устарѣлость ихъ формы. Учителемъ Корелли былъ очень хорошимъ; онъ умѣлъ ставить своихъ учениковъ на вѣрный путь, идя по которому они вели впередъ дѣло развитія скрипичной игры, восполняя отчасти тѣ пробѣлы, которые оставались въ игрѣ самаго Корелли, какъ напр. недостаточное развитіе внѣшней техники. И дѣйствительно: ученики Корелли пошли дальше его въ томъ смыслѣ слова, что музыкальность и внутреннія совершенства игры, унаслѣдованныя ими отъ своего учителя, они соединили съ развитіемъ внѣшнихъ качествъ, т. е. чисто техники. Самымъ виднымъ изъ нихъ былъ Франческо Джеминіани, уроженецъ Лукки (въ 1680 г. а по другимъ указаніямъ въ 1666 г.). Техникой Джеминіани обладалъ весьма значительной, способной легко преодолѣвать всякія трудности, но отъ камернаго жанра онъ нѣсколь-

ко отступилъ въ сторону съ пути указаннаго дѣятельностью Корелли, и случилось это очевидно благодаря исключительности темперамента Джеминіани; игра его была безпокойная, страстная, своебразная, вообще мало соотвѣтствующая требованіямъ ансамбльнаго исполненія; онъ весьма рѣдко игралъ и въ оркестрѣ, предпочитая въ игрѣ *solo* отдаваться всей своеобразной нервности своей натуры и изумлять своихъ слушателей воспроизведеніемъ техническихъ трудностей, которыя онъ одолѣвалъ съ рѣдкой легкостью. Къ числу видныхъ же скрипачей того времени можно причислить Антоніо Вивальди, капельмейстра герцога Гессенъ-Дармштадтскаго и позднѣе директора консерваторіи „della pietà" въ Венеціи (умеръ въ 1743 г,); его скрипичныя композиціи и въ особенности концерты пользовались чрезвычайной любовью современниковъ, чуть ли даже не болѣе чѣмъ его оперы, которыхъ онъ написалъ также довольно много.

Джіузеппе Тартини родился въ Пирано (въ Истріи) въ 1692 г. Съ 1721 г. занималъ онъ должность перваго скрипача при церкви Св. Антонія въ Падуѣ, гдѣ и открылъ съ 1728 г. школу, ученики которой современемъ разнесли славу имени своего учителя по цѣлой Европѣ. Итальянцы называли Тартини „il Maestro delle nazioni" высочайшая похвала того времени. Какъ скрипачъ-виртуозъ Тартини былъ дѣйствительно звѣздою первой величины; трудностей, техническихъ неудобствъ, для него какъ будто не существовало; о развитіи его техники можно судить уже потому, какія выдающіяся техническія трудности представляютъ композиціи Тартини даже для нашего времени, послѣ тѣхъ успѣховъ, которые сдѣлала техника въ своемъ развитіи съ XVIII-го столѣтія. Кванцъ, слышавшій Тартини въ 1723 г. говоритъ о немъ слѣдующее: трелль простую и двойную дѣлалъ онъ съ паразительной вѣрностію всѣми пальцами; многогрифность въ его игрѣ была замѣчательна, точно также какъ и вѣрность интонаціи даже въ высокомъ регистрѣ скрипки, который Тартини особенно охотно утилизировалъ. Изъ учениковъ Тартини особенной извѣстностью пользовался Пьетро Нардини. Извѣстностью же въ свое время пользовался и Франческо Марія Вераччини, превосходный скрипачъ и композиторъ; судя по композиціямъ Вераччини, въ которыхъ много оригинальнаго и въ особенности въ гармоническомъ отношеніи, надо полагать что онъ принадлежалъ къ числу передовыхъ людей своего времени, былъ до извѣст-

ной степени новаторомъ въ дѣлѣ скрипичной композиціи; сверхъ того Вераччини былъ и отличнымъ учителемъ; изъ школы его между прочими вышелъ превосходный скрипачъ, пользовавшійся въ свое время большой славой, Гаэтано Пуньяни. Какъ послѣдняго по времени изъ знаменитыхъ скрипачей до Паганинивскаго періода можно назвать Антоніо Лолли жившаго отъ 1740—1802 г.

Что касается Паганини, то онъ захватываетъ своею жизнедѣятельностью уже значительную часть XIX-го столѣтія, хотя по времени рожденія своего и принадлежитъ къ числу художниковъ предшествовавшаго вѣка. Въ виду того, что возвращаться къ скрипкамъ намъ уже не прійдется, не лишнимъ будетъ именно теперь поговорить объ этомъ геніальномъ виртуозѣ.

Родился Николо Паганини въ Генуѣ 18 февр. 1784-го года. Отецъ его, небогатый торговецъ, страстно любилъ музыку, хотя и отдавался музыкальнымъ занятіямъ съ гораздо большимъ рвеніемъ чѣмъ талаптомъ. Замѣтивъ въ сынѣ еще въ періодъ его крайняго дѣтства признаки музыкальнаго таланта, отецъ Паганини началъ давать ему уроки скрипичной игры, весьма скоро обратившіеся для юнаго ученика въ предметъ весьма серьезныхъ истязаній, такъ какъ суровый по натурѣ, до страсти любившій искуство, отецъ Паганини буквально морилъ своего сына за скрипкой, заставляя его играть и упражняться чуть не цѣлые дни и порою поддерживая рвеніе ученика довольно жестокими наказаніями, въ родѣ отказыванья ему въ пищѣ. Тяжелое дѣтство выпало на долю будущаго геніальнаго скрипача, но однако упорныя занятія виртуознымъ дѣломъ рано дали и извѣстные плоды. Девятилѣтнимъ мальчикомъ Николо Паганини выступилъ впервые, какъ публичный исполнитель, въ концертѣ, состоявшемся въ его родномъ городѣ, и имѣлъ при этомъ самый шумный успѣхъ. Уже тогда отъ игры его вѣяло чѣмъ то своеобразнымъ, надъ чѣмъ слушателю приходилось тѣмъ болѣе задумываться, что игралъ такъ девятилѣтній мальчикъ. Послѣ перваго концертнаго опыта Николо Паганини былъ отцемъ отправленъ въ Парму, гдѣ и началъ заниматься скрипичной игрой подъ руководствомъ пользовавшагося въ то время большой извѣстностью виртуоза Ролла и композиціей – подъ руководствомъ теоретики Гиветти. Затѣмъ еще крайне юный виртуозъ возвратился въ Геную и тамъ совершенно одинъ, безъ руководителей, и на сей разъ уже не подъ

давленіемъ суровой родительской власти, началъ усердно заниматься скрипичной игрой, стремясь главнымъ образомъ развивать себѣ технику. Результаты этихъ занятій извѣстны: техника Паганини, его виртуозная мощь, не имѣвшая себѣ ничего подобнаго въ свое время, являли собою нѣчто такое, что вмѣстѣ съ нервностью его игры послужило поводомъ къ тому, что о великомъ скрипачѣ слагались цѣлыя легенды. Начавъ съ пятнадцати лѣтняго возраста концертировать въ разныхъ городахъ Италіи, Паганини въ то же время продолжалъ усердно работать надъ собою. Затѣмъ кругъ его концертной дѣятельности мало по малу расширился: онъ перенесъ свою дѣятельность за предѣлы Италіи. Исключительная міровая слава его впрочемъ имѣла своимъ началомъ его Вѣнскіе концерты (Вѣна въ то время, т. е. въ первой четверти нынѣшняго столѣтія давала нѣкоторымъ образомъ тонъ по части реномированья виртуозовъ). Дальнѣйшія концертныя путешествія Паганини уже обнимали собою всю тогдашнюю образованную Европу, и продлившись изрядное количество лѣтъ, сдѣлали то, что въ 1834-омъ году Николо Паганини возвратился на родину всесвѣтно знаменитымъ скрипачемъ, передъ именемъ котораго преклонялось все, что было тогда въ мірѣ художественнаго. Но здоровье виртуоза, бывшее и въ прежнее время не особенно крѣпкимъ, къ этому времени было уже на столько разстроено, что приходилось имъ серьезно заняться; послѣ кратковременнаго пребыванія въ Парижѣ, гдѣ виртуозная карьера Паганини явила собою цѣлый рядъ тріумфовъ, онъ переселился окончательно въ Италію; здѣсь, въ Генуѣ и Ниццѣ, онъ разсчитывалъ поправить здоровье, но надежды оказались тщетны: 27-го марта 1840-го года Паганини умеръ. Съ своей любимицей скрипкой онъ не разставался буквально до самой смерти, такъ какъ даже въ послѣдній вечеръ своей жизни онъ еще пытался играть.

Карьера Паганини помимо той славы, которую создалъ себѣ этотъ виртуозъ, помимо тѣхъ легендарныхъ разсказовъ, которые сложились о жизни этого своеобразнаго скрипача, носила на себѣ еще ту отличительную черту, что къ концу ея виртуозъ былъ обладателемъ громаднаго состоянія. Послѣ его смерти его сынъ получилъ наслѣдство въ два милліона, и это не считая того, что Паганини оставилъ двумъ своимъ сестрамъ. Едва ли о комъ нибудь изъ величайшихъ виртуозовъ сложилось такое количество самыхъ фантастическихъ легендъ, какое

сложилось о Паганини, оказывающемся въ народной молвѣ героемъ самыхъ таинственныхъ приключеній. На самомъ дѣлѣ въ личности его фантастическаго и таинственнаго ничего не было; это былъ замкнувшійся въ себя художникъ, скупой человѣкъ, отличавшійся не особенно мягкимъ сердцемъ и только наружность его, его высокая тощая фигура, его своеобразная, отчасти мечтательная физіономія, а главное его чувственная, нервозная игра, полная проявленій небывалой техники, до извѣстной степени оправдывали то, что люди относились къ нему какъ къ человѣку совершенно особенному, жизнь котораго не чужда чуть не сверхъестественности. Между прочимъ до нашего времени ходятъ цѣлыя легенды даже о самой скрипкѣ Паганини, вѣчной его спутницѣ, и о томъ, что можно было дѣлать на одной струнѣ *g* (баскѣ) этой скрипки. На самомъ дѣлѣ легенды эти сводятся къ очень простому: скрипка Паганини была превосходный старо-итальянскій экземпляръ, но конечно не она была виновницей того, что можно было на одной струнѣ ея достигать небывалыхъ до того времени результатовъ; суть состояла въ высокомъ мастерствѣ виртуоза, въ его колоссальной техникѣ и въ несравнимой нервозности и чувственности его художественнаго исполненія.

Въ Германіи съ начала XVIII-го вѣка начали появляться также хорошіе скрипачи, хотя и въ гораздо меньшемъ противъ Италіи количествѣ; назвать изъ нихъ можно слѣдующихъ: два брата Бенда (Францъ и Георгъ), родомъ Чехи, оба превосходные по своему времени виртуозы; сынъ Франца, Фридригъ Бенда; Іоганнъ Штамитцъ, также уроженецъ Богеміи, отличный виртуозъ, занимавшій должность концертмейстера Мангеймской капеллы, которая благодаря трудамъ его и капельмейстера ея Гольцбауэра, была поставлена на замѣчательную ногу. Разъ уже рѣчь зашла о Германскихъ виртуозахъ, нельзя пройдти молчаніемъ много разъ упомянутаго выше флейтиста и гобоиста Іоганна Іоахима Кванца (Гановерскій уроженецъ, жилъ 1697—1773 г.); бывъ отличнымъ виртуозомъ, Кванцъ былъ и однимъ изъ образованнѣйшихъ музыкантовъ своего времени; флейта какъ инструментъ обязана ему многими усовершенствованіями. Съ 1741 г. занималъ онъ должность камервиртуоза и композиста при дворѣ Фридриха II (послѣдній еще ранѣе того даже учился у Кванца музыкѣ вообще и игрѣ на флейтѣ). Путешествуя большую часть своей жизни, играя въ раз-

ныхъ музыкальныхъ центрахъ Европы, Кванцъ переслушалъ на своемъ вѣку все, что было наиболѣе замѣчательнаго; будучи при томъ человѣкомъ развитымъ и наблюдательнымъ, онъ оставилъ послѣ себя весьма цѣнный литературный трудъ историко-музыкальнаго свойства въ видѣ своей автобіографіи, въ которой имѣется не мало указаній на положеніе въ его время музыкальнаго дѣла; именно на этотъ трудъ приходилось уже не однажды въ вышеприведенныхъ главахъ дѣлать ссылки.

Органная игра въ Италіи достигла высшей точки своего развитія въ Фрескобальди и Паскини, а затѣмъ Италія уступила первенство на этотъ счетъ Германіи. Со времени Іоганна Іакоба Фробергера (1635—1695 г.) все болѣе и болѣе замѣчательныхъ органистовъ выставляло нѣмецкое искуство. Упомянутый уже Мюнхенскій капельмейстеръ и композиторъ Керль и Дитрихъ Букстегуде, занимавшій должность органиста церкви св. Маріи въ Любекѣ, были выдающимися виртуозами. Еще замѣчательнѣе ихъ былъ Іоганнъ Адамъ Рейнкенъ (1623—1723 г.) въ теченіи шестидесяти лѣтъ изъ своей столѣтней жизни занимавшій должность органиста при церкви св. Екатерины въ Гамбургѣ; какъ виртуозъ Рейнкенъ пользовался такой славою, что слушать его игру съѣзжались люди изъ отдаленныхъ городовъ Германіи на подобіе того, какъ оно было въ періодъ блеска виртуозной карьеры Фрескабальди въ Италіи. Самъ І. С. Бахъ, бывши еще молодымъ человѣкомъ, отправлялся въ Гамбургъ ради того интереса, какой представлялъ собою Рейнкенъ какъ виртуозъ-органистъ. Впослѣдствіи, когда Рейнкенъ уже чрезвычайнымъ старикомъ слышалъ игру Баха, онъ отдавалъ справедливость тому, какъ далеко ушло впередъ виртуозное органное дѣло ведомое двумя геніями-современниками, Бахомъ и Генделемъ. Въ Бахѣ и Генделѣ искуство органной игры сказало свое послѣднѣе слово; оба они были послѣдними великими нѣмцами-органистами, возведшими дѣло органной игры до верха ея идеаловъ; послѣ нихъ въ строгомъ смыслѣ этого слова дѣло это не пошло уже впередъ, хотя это не помѣшало тому, чтобъ между позднѣйшими виртуозами были также и замѣчательные органисты и органисты-импровизаторы какъ напр. Францъ Листъ и Игнатій Мошелесъ. Но дѣло въ томъ, что позднѣйшіе виртуозы-органисты не были собственно органистами по профессіи; главную суть ихъ виртуозной жизни и карьеры составляло

фортепьяно, органная же игра имѣла для нихъ значеніе искуства такъ сказать прикладнаго.

Дѣло фортепьянной игры, послѣ первоначальнаго развитія его въ Англіи, гдѣ представителями его были Таллисъ, Бирдъ и Булль, процвѣтало главнымъ образомъ во Франціи, хотя конечно это не исключаетъ необходимости признавать заслуги нѣкоторыхъ отдѣльныхъ виртуозовъ уроженцевъ другихъ странъ, какъ напр. Доменико Скарлатти, о которомъ рѣчь была выше. Крупныхъ клавирвиртуозовъ Франція выставила большее число чѣмъ напр. крупныхъ скрипачей, пѣвцовъ и др., и первыми на этотъ счетъ должны быть поставлены имена одной семьи, членамъ которой фортепьянная игра очень многимъ обязана въ своемъ развитіи, а именно: имена семьи Куперенъ. Въ одно и тоже приблизительно время славились три брата Куперенъ: Луи, Францъ и младшій изъ трехъ Карлъ. Дальше всѣхъ троихъ братьевъ въ виртуозномъ отношеніи ушелъ сынъ одного нихъ (Карла), Францъ младшій, родившійся въ Парижѣ въ 1668 г. и занимавшій съ 1701 г. должность камеръ-виртуоза при королевскомъ дворѣ. Умеръ Францъ младшій Куперенъ въ 1733 г. Бывши клавирвиртуозомъ, онъ былъ и органистомъ, даже занималъ одно время должность органиста при одной изъ церквей Парижа, но въ виртуозномъ отношеніи пьянистъ въ немъ значительно оставлялъ за собой органиста. Его превосходная, мягкая, элегантная игра возбуждала восторгъ современниковъ; его фортепьянныя композиціи, быть можетъ и не отличавшіяся особенной глубиной замысла, были однако на столько изящны и истинно-фортепьянны, что лучшіе люди того времени считали ихъ въ высшей мѣрѣ достойными исполненія; такъ напр. І. С. Бахъ мало того игралъ ихъ самъ, но даже указывалъ на нихъ какъ на хорошія полезныя въ фортепьянномъ смыслѣ слова упражненія для учащихся. Сочиненіе Куперена „L'art de toucher le clavecin" было напечатано въ Парижѣ въ 1701 г. и имѣло такой большой успѣхъ, что немного лѣтъ спустя вышло уже новымъ изданіемъ. Даровитость по части фортепьянной игры не исчезла и въ третьемъ поколѣніи Куперенъ; сынъ Франца младшаго, внукъ Карла, Арманъ Луи Куперенъ, былъ также отличнымъ клавирвиртуозомъ. Далѣе надлежитъ назвать слѣдующихъ французовъ-пьянистовъ. Рамо былъ и пьянистомъ-виртуозомъ и еще того болѣе компонистомъ фортепьянныхъ ве-

щей; въ послѣднемъ отношенiи онъ игралъ роль выдающуюся. Луи Маршанъ (род. въ 1669 г.) являлъ собою типъ виртуоза противуположный Францу младшему Куперену; на сколько игра послѣдняго была элегантна, мягка и содержательна, на столько же игра Маршана поражала силою, блескомъ техники, будучи при томъ не особенно содержательной. Въ Германiи нѣкоторые изъ знаменитыхъ органистовъ были въ тоже время и выдающимися пьянистами. Таковъ былъ Фробергеръ, таковъ же былъ и Гамбургскiй Матессонъ, о которомъ уже говорено было выше. Со времени Баха и Генделя, бывшихъ блестящими пьянистами, Германiя выдвигается на первый планъ въ области развитiя фортепьянно-виртуознаго дѣла: все больше и больше начинаютъ славиться пьянисты-нѣмцы или люди другихъ нацiй, получившiе свое фортепьянное и музыкальное образованiе въ Германiи.

Формъ фортепьянной композицiи къ перiоду французскихъ клавиръ-виртуозовъ и затѣмъ ко времени Баха и Генделя было уже довольно много: помимо сонаты существовали еще токката, фуга, фантазiя, капричiо и главнымъ образомъ множество формъ танцовальной музыки, обратившихся въ нарицательныя инструментальныя формы какъ Allemande, Anglaise, Bandiniera, Bourée, Ciaconna, Couranta, Gavotta, Sarabanda, Passacaglio, Passamezzo, Rigaudon, Menuett и др. Понимать эти названiя надлежитъ не какъ названiя формъ такой музыки, которую компонировали для танцевъ; танцовальною въ прямомъ смыслѣ слова музыка эта не была, какъ нельзя въ наше время назвать танцовальною музыкою напр. мазурки и вальсы Шопена, написанные однако въ формахъ танцовальной музыки. Приведенныя названiя танцовальныхъ формъ характеризовали только именно форму композицiи, отнюдь не предусматривая прямаго назначенiя ея служить для танцевъ. Позднѣе эти отдѣльныя мелкiя формы, въ соединенiи по нѣскольку штукъ вмѣстѣ, дали новую, составную форму сюиты, форму практикуемую композиторами и нашего времени.

Переходя къ музыкально-теоретикамъ того перiода, о которомъ идетъ рѣчь, къ представителямъ науки музыки этого времени, надлежитъ назвать во первыхъ Михаила Преторiуса, на замѣчательный трудъ котораго („Sintagma musicum") здѣсь неоднократно приходилось ссылаться; по времени своей жизнедѣятельности Преторiусъ принадлежитъ собственно первой половинѣ XVII-го вѣка. Iоганъ Давидъ Гейнихенъ

(1683 г.—1729 г.), высокообразованный музыкантъ, занимавшій одно время должность Дрезденскаго придворнаго капельмейстера; сочиненіе его „Der Generalbass in der kompositin" вышло въ свѣтъ въ Дрезденѣ въ 1711 г. а затѣмъ значительно дополненое въ 1728 г. Франческо Гаспарини, о которомъ рѣчь какъ о композиторѣ была выше; съ своимъ сочиненіемъ „L'armonico pratico" былъ представителемъ Римской школы Скарлаттивскаго періода. Матессонъ (Гамбургскій композиторъ и органистъ) былъ также виднымъ теоретикомъ своего времени какъ и Жанъ Филиппъ Рамо, оставившій по себѣ капитальное теоретическое сочиненіе „Traité de l'harmonie reduit à ses principes naturels" (въ 4-къ частяхъ, издано въ Парижѣ въ 1722 г.) и другое, также довольно достопримѣчательное, „Nouweau sisteme de musique théoritique" (въ одной части, издано въ Парижѣ въ 1726 г.), служащее до извѣстной степени какъ бы продолженіемъ перваго. Анджело Берарди, композиторъ и капельмейстеръ при соборѣ въ Сполето, авторъ сочиненія „Documenti armonici", изданнаго въ Болоньѣ въ 1687 г. Джіованни Бонончини старшій (отецъ композиторовъ Бонончини), авторъ сочиненія „Musico pratico", имѣвшаго большой успѣхъ въ концѣ XVII-го столѣтія и въ 1701 г. переведеннаго даже на нѣмецкій языкъ. Іоганъ Іозефъ Фуксъ, о которомъ уже приходилось говорить какъ объ одномъ изъ капельмейстеровъ Вѣнской оперы, авторъ знаменитаго „Gradus ad Parnassum, sive manudictio ad compositionem musicae regularem", сочиненія, весьма долгое время пользовавшагося уваженіемъ со стороны лучшихъ учителей теоріи. Жіузеппе Паулуччи, авторъ трехтомнаго сочиненія „Arte pratica di contrapuncto". Джіамбатиста Мартини (называемый обыкновенно патеръ Мартини) авторъ капитальнаго труда „Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrapuncto" (въ двухъ томахъ, издано въ Болоньѣ въ 1774—75 г.). Фридрихъ Марпургъ (1718 г. - 1795 г.), Іоганнъ Кирнбергеръ (1721 г.—1783 г.) ученикъ Себ. Баха. Адольфъ Шейбе, извѣстный критикъ своего времени, Іоганнъ Фридрихъ Агрикола (переводчикъ упомянутаго выше Този на нѣмецкій языкъ) Христіанъ Готлибъ Краузе, были каждый въ свое время выдающимися представителями музыкальной науки.

XIV.

БАХЪ И ГЕНДЕЛЬ.

Нѣсколько необходимыхъ предварительныхъ словъ.—Бахъ. Біографическія указанія.—Семья Баховъ.—Гендель. Біографическія указанія.—Историческая параллель: Бахъ и Гендель при сравненіи личностей того и другаго.—Бахъ, какъ композитъ и виртуозъ и его значеніе для искуства.—Композиторская дѣятельность и роль Генделя въ исторіи развитія искуства.—Черта сходства въ композиторской жизнедѣятельности Баха и Генделя.—Сыновья Баха.

Нѣсколько послѣднихъ главъ настоящей части имѣли цѣлью дать возможно подробную картину состоянія музыкальнаго дѣла въ періодъ развитія его, обнимающій XVII-е столѣтіе и первую половину XVIII-го столѣтія, картину, которая давала бы возможность видѣть сравнительное положеніе дѣла какъ у разныхъ народовъ, такъ и въ разныхъ центрахъ одной и той же народной жизни; при этомъ исторія оперы, въ виду важности и многозначительности этой формы искуства, была совершенно выдѣлена. Необходимо это было для того, чтобъ въ концѣ концовъ, сгруппированные извѣстнымъ образомъ, очерки позволили ясно представить общее положеніе дѣла развитія искуства ко времени дѣятельности двухъ огромныхъ музыкальныхъ личностей, жизнедѣятельность которыхъ, стоя на рубежѣ стараго и новаго времени, имѣетъ завершающее значеніе. Личности эти—Бахъ и Гендель, которыми въ строгомъ смыслѣ слова кончается исторія развитія прошлаго искуства,

имѣвшаго въ нихъ обоихъ свою вершину, и начинается исторія развитія искуства новаго. И тотъ и другой, равно великіе, своей дѣятельностью завершили зданіе искуства возводившееся въ теченіи многихъ вѣковъ; и тотъ и другой вмѣстѣ съ тѣмъ заложили зданіе новаго искуства и съ этой стороны могутъ быть названы основателями всего того, что въ результатѣ извѣстныхъ историческихъ комбинацій и дѣятельности геніевъ послѣдующаго періода дало настоящее музыкальнаго искуства.

Іоганнъ Себастьянъ Бахъ родился 21 марта 1685-го года въ Эйзенахѣ (въ Тюрингіи), гдѣ отецъ его, Іоганнъ Амброзіусъ Бахъ занималъ должность гоф-музикуса. Десятилѣтнимъ мальчикомъ лишившимся отца Бахъ былъ взятъ на воспитаніе своимъ старшимъ братомъ Іоганномъ Христофомъ, занимавшимъ въ то время должность органиста въ Ордруффѣ; подъ руководствомъ этаго то брата Себастьянъ Бахъ и началъ получать свое музыкальное образованіе и въ особенности по части фортепьянной и органной игры. Пробывъ нѣсколько времени дискантистомъ въ хорѣ Michaelisschule въ Люнебургѣ, очень еще молодымъ человѣкомъ Бахъ былъ приглашенъ на должность гоф-музикуса въ Веймаръ, а оттуда, черезъ годъ, органистомъ въ Neuenkirche въ Арнштадтъ и вслѣдъ затѣмъ органистомъ въ Мюльгаузенѣ. Это было въ въ 1707 г. т. е. когда Баху было двадцать два года. На новой должности онъ пробылъ всего годъ, и снова былъ приглашенъ въ Веймаръ, но уже на сей разъ на должность придворнаго органиста, а съ 1714-го года сверхъ того и на должность концертмейстера въ Веймарѣ. Не задолго передъ тѣмъ (въ 1712 г.) умеръ въ Галле пользовавшійся большой извѣстностью органистъ Цахау и Бахъ въ 1714 г. получилъ приглашеніе сдѣлаться замѣстителемъ Цахау; должность эту однако Бахъ не принялъ и она передана была одному изъ учениковъ Цахау, Готфриду Кирхгоффу. Немного позднѣе Бахъ былъ приглашенъ Леопольдомъ, княземъ Ангальтъ-Кëттенскимъ, на должность капельмейстера, которую онъ и сохранялъ за собою въ теченіи шести лѣтъ, оставляя ее лишь разъ ненадолго въ 1721 г. съ цѣлью занять должность органиста въ Гамбургѣ. Въ 1723 г. умеръ въ Лейпцигѣ, бывшемъ уже тогда однимъ изъ видныхъ музыкальныхъ центровъ Германіи, Кунау, занимавшій должность кантора, органиста и музикдиректора при церкви Св. Ѳомы и при школѣ существующей при этой церкви

до нашего времени ([1]); Бахъ былъ приглашенъ замѣстить Кунау. Канторство въ Лейпцигѣ и было послѣднею должностью въ длинномъ ряду обмѣненныхъ Бахомъ должностей. Канторомъ Thomasschule пробылъ онъ съ 1723 г. до самой смерти своей, послѣдовавшей 28 Іюля 1750 г. Послѣдніе годы своей жизни Бахъ страшно страдалъ отъ болѣзни глазъ, развившейся у него отъ огромнаго количества письменной работы, которой онъ не боялся отдаваться, не смотря на изрядное количество труда, лежавшаго на немъ по части обученія хора Thomasschule и вообще по части канторства и музикдиректорства въ Лейпцигѣ. За нѣсколько времени до смерти болѣзнь эта развилась до такихъ предѣловъ, что умеръ Бахъ совершенно слѣпымъ.

Замѣчательное явленіе представляетъ собою фамилія Баховъ вообще. Трудно себѣ представить бóльшую музыкальность, которая бы словно находясь уже въ крови семейства, передавалась изъ рода въ родъ, изъ поколѣнія въ поколѣніе. Достаточно сказать что семья Баховъ музыкантовъ держалось почти два столѣтія. Сквозь пять поколѣній задатки музыкальной даровитости переходили у Баховъ отъ отца къ дѣтямъ, при чемъ каждый разъ, въ каждомъ поколѣніи, два или три члена семьи были талантливы къ музыкѣ. Съ этой стороны фамилія Баховъ представляетъ собою дѣйствительно исключительное явленіе въ исторіи искуства. Родоначальникъ ея, Вейтъ Бахъ, во 2-ой половинѣ XVI-го вѣка былъ простымъ хлѣбникомъ-пекаремъ въ Пресбургѣ (въ Венгріи); еще до Себастьяна Баха начались Бахи-музыканты. Іоганнъ Кристофъ Бахъ (1643—1703 г.) чрезвычайно образованный органистъ, хорошій теоретикъ, былъ сынъ тоже серьезнаго музыканта, Генриха Баха, и братъ Іоганна Михаила Баха, также органиста; это уже третье и четвертое поколѣніе Баховъ; въ послѣднемъ же поколѣніи надлежитъ считать и Эйзенахскаго Іоганна Амброзіуса Баха, отца Себастьяна. Себастьянъ есть уже представитель пятаго поколѣнія Баховъ, очень богатаго музыкантами. Іоганнъ Кристофъ младшій (1671—1721 г.), названный уже выше братъ Себастьяна; Іоганнъ Бернгардтъ Бахъ (1676—1749 г.) сынъ музыканта же Эгидія Баха; Людвигъ Бахъ (1677—1733 г.) сынъ Генриха Баха. У самого Себастьяна Баха было одиннадцать сыновей, изъ которыхъ (это уже шестое поколѣніе Баховъ

([1]) Примѣч. Знаменитая Thomasschule, канторами и музикдиректорами которой до нашего времени бывали наиболѣе выдающіяся личности, какъ напр. Гауптманъ и Рихтеръ. *А. Р.*

вообще и чертвертое поколѣніе Баховъ-музыкантовъ), нѣкоторые были также видными музыкантами и въ особенности Филиппъ Эмануилъ Бахъ (1714—1788 г.); другіе: Іоганнъ Кристофъ (третій) Фридрихъ Бахъ (1732 - 1795 г.), Вильгельмъ Фридеманъ Бахъ (1710—1784 г.) и Іоганнъ Кристіанъ Бахъ (1735—1782 г.). Къ этому же поколѣнію слѣдуетъ причислить сына Бернгарда Баха, Іоганна Эрнста Баха (1722—1781 г.). Далѣе слѣдуетъ представитель седьмаго поколѣнія Баховъ и пятаго поколѣнія Баховъ музыкантовъ, внукъ Себастьяна Баха, Вильгельмъ Бахъ (1756—1846 г.), занимавшій должность камеръ музыканта при Прусскомъ дворѣ. Всѣ эти четырнадцать Баховъ, не считая Іоганна Себастьяна, были выдающимися музыкантами, о которыхъ имѣются историческія указанія именно потому, что всѣ они были незаурядными людьми своего времени; но кромѣ нихъ очевидно были еще и такіе маловидные Бахи-музыканты, о которыхъ указаній не сохранилось; весьма возможно, что музыкальность шла въ семьѣ Баховъ далѣе седьмаго поколѣнія, и такимъ образомъ можно считать, что Бахи-музыканты, люди одной и той же семьи, держались непрерывно съ половины XVII-го вѣка до нашихъ дней—примѣръ рѣшительно не бывалый въ исторіи.

Георгъ Фридрихъ Гендель родился мѣсяцемъ ранѣе Себастьяна Баха, а именно 23 февраля 1685-го года, въ Галле. Въ своемъ родномъ городѣ получилъ онъ и музыкальное образованіе подъ руководствомъ органиста Цахау. Съ 1703 г. до 1706-го г. жилъ Гендель въ Гамбургѣ, гдѣ, какъ уже было объяснено выше, работалъ для Гамбургской оперы. Затѣмъ отправился онъ въ Италію и въ 1710 г. поѣхалъ въ первый разъ въ Лондонъ, гдѣ однако пробылъ не долго. Съ 1712 г. занималъ онъ должность капельмейстера при Ганноверскомъ дворѣ, принятую имъ послѣ смерти занимавшаго ее передъ тѣмъ знаменитаго Агостино Стеффани. Потомъ Гендель путешествовалъ по Германіи въ теченіи четырехъ лѣтъ, а въ 1720 г. поселился въ Лондонѣ и на сей разъ уже на долго. До 1740-го года состоялъ онъ при Лондонской итальянской оперѣ и въ это то именно время, а именно съ 1732 г. начали быть исполняемыми его ораторіи. Странное явленіе представляетъ собою то обстоятельство, что послѣдніе годы жизни Генделя, начиная съ 1751 г. прошли въ тѣхъ же страданіяхъ отъ болѣзни

глазъ какъ и послѣдніе годы жизни Баха. Умеръ Гендель, задолго до смерти ослѣпнувъ окончательно, 13-го апр. 1759-го года.

Не ради желанія сравнивать однаго съ другимъ въ буквальномъ смыслѣ слова, не изъ стремленія во что бы то ни стало указать, кто изъ двухъ болѣе достоинъ поклоненія потомства, приходится поставить Баха рядомъ съ Генделемъ, а ради того, что оба эти человѣка по той роли, которую каждый изъ нихъ играетъ въ исторіи искуства, по тому значенію, которое каждый изъ нихъ имѣетъ для послѣдующаго развитія музыкальнаго дѣла, стоятъ дѣйствительно на одной высотѣ, хотя и на совершенно противоположныхъ полюсахъ. Направленія того и другаго, рѣзко расходящіяся уже по тѣмъ идеаламъ, какіе поставили они оба для себя, все же сходятся невольно къ одному: и тотъ и другой имѣютъ значеніе великихъ реформаторовъ въ искуствѣ. Бахъ и Гендель въ сущности есть нѣчто нераздѣльное для исторіи искуства. Невольно у всякаго, провѣряющаго значеніе для развитія искуства Бахо-Генделевской эпохи, встаютъ въ воображеніи образы обоихъ великихъ творцовъ не иначе какъ вмѣстѣ. Бахъ и Гендель дали искуству каждый то, чего не было въ другомъ, и что необходимо было для того, чтобъ дѣятельность другаго имѣла завершающее значеніе, чтобъ не шли двѣ разныя области одного и того же искуства не рядомъ въ своемъ развитіи. Къ тому, что люди какъ Бахъ и Гендель, живутъ на свѣтѣ въ одно и тоже время, почти нельзя отнестись иначе, какъ къ разумному историческому закону, какъ къ чему-то такому, что совершается въ силу невѣдомыхъ людямъ причинъ, движущихъ историческими судьбами человѣческаго развитія. Въ высшей степени рельефна та разница, которая лежитъ въ основаніи музыкальныхъ личностей Баха и Генделя. Бахъ, весь погруженный въ міръ церковной музыки, въ міръ пассіонъ, мотеттовъ, органныхъ фугъ, весь сполна занятый стремленіемъ достойно завершить такъ долго созидавшееся дѣло церковнаго музыкальнаго искуства, ни разу не обратилъ свой геній къ чуждой ему области драматической музыки, ни разу не испыталъ своихъ композиторскихъ силъ хотя бы въ жанрѣ оперы. Ему не было дѣла до міра классической древности, до драмы и ея отношенія къ музыкальному искуству; геній его вращался въ мірѣ современномъ, какъ въ результатѣ того, что было до него, и притомъ въ мірѣ искуства цер-

ковнаго. Онъ былъ лирикъ по натурѣ и лирикъ, глядѣвшій на искусство съ чисто субъективной стороны. И вотъ въ результатѣ—огромность его значенія въ области церковной композиціи, контрапункта, органно-виртуознаго дѣла и контрапунктно-тематической разработки музыкальной идеи, будь то въ области вокальной или инструменталнной композиціи. Гендель являлъ собою иной типъ. Онъ былъ тѣмъ, чего именно недоставало Баху, и безъ чего значеніе Баховской эпохи для искуства было бы не полно. Въ музыкальной личности Генделя сказался прежде всего драматикъ; опера была его школой, ораторія — вѣнцомъ его творчества; драма и міръ классической древности — будь то миѳъ древней Греціи или героическія типы Библіи — составляли его личный міръ, которымъ онъ жилъ, которымъ питался его геній; чисто церковнаго, церковнаго въ Баховскомъ смыслѣ слова, Гендель такъ же не могъ творить, какъ не могъ Бахъ творить драматическое въ смыслѣ слова Генделевскомъ. Ораторіи Генделя, будучи композиціями, текстъ которыхъ есть въ сущности текстъ религіознаго содержанія, все же суть композиціи драматически-музыкальныя, стоящія между музыкою религіозной и свѣтской и болѣе близкія концертному залу чѣмъ церкви. Такимъ образомъ: насколько Бахъ былъ лирикомъ вращающимся въ современномъ ему мірѣ церковнаго искуства, настолько же Гендель былъ драматикомъ, жившимъ съ своей художественной дѣятельностью исключительно въ древнемъ классическомъ мірѣ. При этомъ насколько субъективенъ былъ Бахъ, настолько же Гендель былъ въ качествѣ драматика объективенъ. Жизнь каждаго изъ нихъ также какъ нельзя болѣе соотвѣтствуетъ музыкальнымъ и нравственнымъ физіономіямъ обоихъ. Все Баховское существованіе, всѣ его странствованія, ограничивались небольшимъ кругомъ одной части Германіи; великій для будущаго, онъ при жизни своей не имѣлъ особеннаго личнаго вліянія на ходъ музыкальныхъ событій. Изъ своего отечества не выѣхалъ онъ ни разу, даже Лейпцигъ въ продолженіи двадцати семи лѣтняго въ немъ скромнаго пребыванія онъ покидалъ лишь на самые короткіе промежутки времени, неохотно, и повозможности не удаляясь отъ него особенно; съѣздить изъ Лейпцига хотя бы въ Дрезденъ составляло для него нелегкую задачу, да и пользы для дѣла по его собственному мнѣнію изъ того не возникало. Нѣмецъ до ногтей и нѣмецъ чрезвычайной скромности и способности ограничить весь свой міръ

чуть не однимъ приходомъ Thomaskirche, Бахъ даже не интересовался тѣмъ, чтобы было еслибъ онъ подобно Генделю, и будучи великимъ виртуозомъ, отправился путешествовать по бѣлому свѣту съ концертными цѣлями; его не занимала мысль о томъ, какая слава ждала его, какъ величайшаго органиста. Ему было вполнѣ довольно Лейпцига, своей Thomasschule, ея хора, органа грандiозной Thomaskirche, для того, чтобъ быть чѣмъ онъ былъ. Это еще вопросъ: имѣлъ ли бы Бахъ такое значенiе для искуства, какое онъ имѣетъ, еслибъ онъ позволялъ себѣ подвергаться различнымъ чужеземнымъ влiянiямъ, еслибъ онъ не вырабатывалъ свой музыкальный генiй только внутри себя и не выходя за предѣлы тѣснаго, можно сказать роднаго круга. Бахъ былъ чисто нѣмецкимъ генiемъ; воспитанный и выросшiй главнымъ образомъ на нѣмцахъ учителяхъ, по нѣмецки упорно развивавшiйся въ самомъ себѣ безъ постороннихъ влiянiй, онъ по нѣмецки упорно и работалъ для одного извѣстнаго дѣла, добросовѣстно полагая въ него весь свой генiй, не задаваясь вопросами о томъ, что было бы, еслибъ онъ вышелъ за предѣлы разъ созданнаго круга. Что Бахъ признавалъ напр. форму французской увертюры, что онъ писалъ итальянскiй концертъ, что онъ такъ сказать не игнорировалъ въ своихъ инструментальныхъ композицiяхъ чужеземныя формы и элементы искуства, это ни мало не опровергаетъ всего только что сказаннаго; нацiоналитетъ его музыкальной личности не нарушался тѣмъ ни сколько, ибо и въ итальянскiй концертъ, и во французскую увертюру, какъ и во всякую композицiю, написанную имъ въ чуждомъ стилѣ, онъ вносилъ громадное количество своихъ личныхъ, могучихъ и чисто нѣмецкихъ элементовъ.

Гендель, учившiйся по Скарлатти, любившiй Стеффани, прожившiй довольно долго въ Италiи, былъ отнюдь не такимъ нѣмцемъ какъ Бахъ, какъ далеко не былъ человѣкомъ подобно Баху скромно ограничившимъ свои нравственныя потребности. Ему было тѣсно въ предѣлахъ своей нацiональности, одинаково тѣсно и въ искуствѣ, и въ жизни. Въ то время какъ Бахъ оставался у своего органа, одну за другой создавая свои безсмертныя фуги, свои генiальныя церковныя композицiи, возвышаясь въ своемъ, если такъ можно выразиться, контрапунктномъ величiи до небывалой высоты, Гендель, подвижный, рвущiйся впередъ,

пробовалъ свои силы на всемъ и вездѣ. Онъ ѣдетъ изъ Германіи въ Италію, изъ Италіи въ Лондонъ, оттуда снова въ Германію, опять въ Италію и опять въ Лондонъ, изъ котораго неоднажды снова уѣзжаетъ и въ который постоянно снова возвращается. Онъ писалъ и для церкви, писалъ и камерную музыку, онъ и концертировалъ, словомъ пробовалъ все и вездѣ, пока не началъ писать для сцены, не выработалъ въ себѣ драматическаго композитора. Да и самая опера! Она была для Генделя не композиторскимъ результатомъ, а только широкой дорогой, по которой Гендель пришелъ къ ораторіи, этой удивительной формѣ, совмѣщающей въ себѣ церковное съ свѣтскимъ, драматическое съ концертнымъ. Широко жилось Генделю, которому уже при жизни поклонялись три націи. Съ блескомъ и силою пролетали для него годы за годами его странствованій, этихъ вѣчныхъ переселеній, полныхъ волненій, успѣховъ, столкновеній, борьбы противъ поднимавшей голову интриги, пока не поселился онъ наконецъ въ Лондонѣ, въ громаднѣйшемъ, въ мірѣ, городѣ, въ качествѣ великаго, міроваго компониста, къ которому съ равнымъ благоговѣніемъ относились и серьезные музыканты его отечества, и горячіе цѣнители искуства въ Италіи, и капризные меломаны, составлявшіе сливки тогдашней Лондонсий публики. Въ это же время Бахъ скромно жилъ, мало извѣстный въ отдаленныхъ предѣлахъ Германіи и почти совсѣмъ невѣдомый за предѣлами ея, жилъ на скромныя сотни талеровъ, составлявшіе содержаніе кантора Thomaskirche, жилъ темно и незамѣтно для современниковъ, создавая тѣ безсмертныя свои творенія, которымъ суждено было въ недалекомъ будущемъ обогатить не только само искуство, но и разныхъ издателей, не однажды издававшихъ эти творенія тысячами экземпляровъ.

Трудно было отрывать кусочки времени на то, чтобъ работать для будущаго, трудно и неудобно; тутъ же приходилось возиться и съ мальчуганами, сопранистами и альтистами Thomasschule, и разучивать съ хоромъ, и играть на органѣ, и давать уроки, словомъ дѣлать все то, что позднѣе на нашихъ уже глазахъ продѣлывалъ на этомъ же самомъ мѣстѣ человѣкъ, правда далеко не столь великій, какъ Бахъ, но все же весьма изъ крупныхъ, выдающійся музыкальный мыслитель и контрапунктистъ Гауптманъ. Въ одномъ сходились Бахъ и Гендель въ житейскомъ отношеніи: Бахъ въ сѣрыхъ стѣнахъ Tho-

maskirche и въ тѣсныхъ комнаткахъ своей квартиры „drei treppen hoch“ (на четвертомъ этажѣ) и Гендель, переѣзжавшій съ мѣста на мѣсто, заработывавшій много, жившій роскошно, жили, какъ тотъ такъ и другой, въ одномъ и томъ же, общемъ имъ обоимъ мірѣ искуства; искуство было для нихъ жизненнымъ *все*: для него они трудились каждый по своему, и въ его области имъ суждено было играть одинаково огромныя, хотя и противуположныя, роли. Отецъ Баха готовилъ его въ то, чѣмъ онъ былъ самъ; Себастьяну Баху предстояло (это уже было опредѣлено заранѣе) сдѣлаться органистомъ, такъ что съ самой ранней молодости Бахъ, чуждый какой бы то ни было борьбы съ кѣмъ и съ чѣмъ бы то ни было, готовился стать именно тѣмъ, чѣмъ онъ и сдѣлался, т. е. Іоаганномъ Себастьяномъ Бахомъ органистомъ Thomaskirche въ Лейпцигѣ (это собственно блестящая сторона карьеры) и канторомъ Thomasschule (труженническая сторона той же карьеры). Не то было съ Генделемъ. Родители Генделя совсѣмъ не хотѣли дѣлать изъ своего сына музыканта и музыкальная карьера представлялась имъ отнюдь не желаннымъ вѣнцомъ для ихъ дѣтища; по ихъ мнѣнію Генделю полѣзнѣе было сдѣлаться серьезнымъ юристомъ, и въ качествѣ таковаго зашибать хорошія деньги. Такъ что Генделю приходилось отъ самой ранней юности вести борьбу, продолжавшуюся за тѣмъ въ разныхъ формахъ, видахъ и областяхъ въ теченіи большей части его жизни. Пока онъ жилъ въ Галле ему приходилось выдерживать борьбу изъ за своихъ музыкальныхъ стремленій, не оставлявшихъ возможности сдѣлать изъ него юриста; пока онъ жилъ въ Гамбургѣ онъ до сыта насмотрѣлся на жизнь тамошнихъ литераторовъ и музыкантовъ, на ихъ взаимныя препирательства, на интриги, борьбу партій, ссоры и дрязги театральнаго міра; насмотрѣвшись на это, онъ и самъ испыталъ на себѣ при посредствѣ исторіи съ Матессономъ, окончившейся дуэлью, всю сладость той вѣчной борьбы, которая глухо ведется въ мирныхъ, на поверхностный взглядъ, сферахъ искуства. Уже въ это время онъ могъ воочію познакомиться съ тѣмъ, что ждетъ его еще впереди на той карьерѣ, которую онъ самъ избралъ себѣ вопреки родительской волѣ. Первыя путешествія въ Италію и по Италіи должны были также не легко досдаться Генделю; средствъ у него было не много, и путешествовать ради любимаго искуства приходилось все же съ горемъ пополамъ; въ

то время какъ разные его музыкальные пріятели ухитрялись служить сразу двумъ богамъ и ловко выуживали себѣ богатыхъ протекторовъ, снабжавшихъ ихъ деньгами на поѣздки въ завѣтную Италію, Гендель путешествовалъ бѣдно на средства своихъ родныхъ, вѣроятно не очень то сочувственно относившихся къ его музыкальнымъ скитаніямъ. Онъ былъ слишкомъ самостоятеленъ; слишкомъ глубокій художникъ жилъ въ немъ даже въ это время его молодости, чтобъ онъ могъ пойдти на какія нибудь сдѣлки съ самимъ собой и разными quasi-меценатами ради большей или меньшей комфортабельности того путешествія, къ которому онъ стремился правда всѣми силами души, но стремился ради искуства. И такъ все шло одно за другимъ: кончалась одна борьба, начиналась другая. Первыя поѣздки въ Лондонъ, постановка тамъ первыхъ оперъ, все это обходилось тоже не легко. Какъ не велика была партія его почитателей въ Лондонѣ, создавшаяся очень быстро, но все же было не мало и людей другой, враждебной ему въ то время партіи, людей интриговавшихъ противъ него, стремившихся повозможности вставить по больше палокъ въ колеса, на которыхъ быстро катилась впередъ его карьера. Достаточно припомнить Лондонскія похожденія Бонончини или отчаянную попытку приглашенія въ Лондонъ Гассе, для того, чтобъ понять, что и Лондонская карьера Генделя создалась не безъ борьбы.

Когда Гендель послѣ долгихъ странствованій, послѣ длиннаго ряда пережитыхъ интригъ, непріятностей, послѣ многолѣтней борьбы, взялъ наконецъ съ боя свою карьеру, свое блестящее положеніе; онъ только тогда почувствовалъ себя независимымъ въ истинномъ смыслѣ этаго слова. Онъ былъ богатъ; имя его, знаменитое въ цѣломъ тогдашнемъ образованномъ мірѣ, стало предметомъ поклоненія для всѣхъ дорожившихъ истиннымъ искуствомъ; заботиться о себѣ и карьерѣ было уже безполезно и потому онъ давалъ концерты, исполняя въ нихъ свои ораторіи, и отдавая сборъ съ этихъ концертовъ въ пользу бѣдныхъ и разныхъ богоугодныхъ заведеній. Еще позднѣе, когда онъ, живя въ Лондонѣ въ послѣдній періодъ своей дѣятельности, стоялъ уже такъ недосягаемо высоко въ сравненіи съ разными музыкантами, композитами и виртуазами, съ разными прихвостнями тамошней оперы, что однаго его слова было достаточно, чтобъ создать или погубить музыкальную карьеру каждаго изъ нихъ, въ это время мірокъ, когда то

интриговавшій противъ Генделя, почти буквально дрожалъ передъ его именемъ; но и въ этотъ періодъ его жизни Гендель былъ человѣкомъ, великодушнѣе котораго трудно себѣ представить, человѣкомъ совершенно неспособнымъ повредить кому бы и чѣмъ бы то ни было. За нимъ ухаживали толпы англійскихъ и чужеземныхъ музыкантовъ; всякій, желавшій получить мѣсто въ театрѣ, старался по мѣрѣ силъ попадать ему на глаза и произвесть на него пріятное впечатлѣніе... Такова была карьера Генделя, карьера полная борьбы, но завершившаяся невѣроятно блестящимъ положеніемъ великаго композиста. Такъ рѣзко отличалась она отъ скромной, труженнической карьеры Баха, карьеры чуждой борьбы, тихо протекавшей въ тихомъ Лейпцигѣ, но за то и лишенной какого бы то ни было внѣшняго величія, имѣвшей всегда видъ скромнаго прохожденія трудовой музыкальной жизни.

О личномъ характерѣ Баха извѣстно въ сущности не многое, но однако о немъ можно дать общее понятіе. Тихій и въ высшей степени покойный и ровный снаружи, онъ былъ однако натурой обладающей значительной дозой энергіи и силы. Его жизнь, вдвинутая вѣчно въ тѣсную рамку неблестящихъ матеріальныхъ обстоятельствъ, не могла конечно проходить безъ той матеріальной борьбы, съ которою связана вообще всякая труженническая жизнь, не той борьбы которую выдерживалъ Гендель, не борьбы изъ за искуства, изъ за карьеры, изъ за завоевываемой самостоятельности, а простой борьбы изъ за тѣхъ самыхъ талеровъ, которые надобились на скромное содержаніе себя и семьи. Конечно и ему не даромъ обходилось стремленіе оставаться самимъ собой и работать для будущаго, для искуства, когда при этомъ единственнымъ матеріальнымъ утѣшеніемъ представлялось скромное содержаніе органиста и кантора Thomaskirche. Вѣроятно было у него не мало въ жизни такихъ минутъ, когда житейская тягота налагала на него свою руку, когда ему даже съ своей любимой работой, при собственномъ сознаніи того, какъ велика и честна его дѣятельность, нелегко приходилось все изъ за тѣхъ же талеровъ; но сдержанный, стойкій какъ нѣмецъ и какъ нѣмецъ скромный, онъ и въ эти минуты былъ ровенъ, покоенъ и тихъ, покоенъ, если такъ можно выразиться, столь же классически, какъ и въ лучшія минуты своей жизни. Подобно Генделю Бахъ былъ неутомимъ въ высочайшей степени. Оба эти человѣка обладали способностью работать, превышающей все возмож-

ное; въ обоихъ нихъ неугасимо горѣлъ творческій огонь, заставлявшій ихъ работать для искуства, творя трудами рукъ своихъ то, что по существу есть не отъ міра сего. До самой старости обоихъ композитовъ композиціи Баха и Генделя носятъ характеръ той мощи, которая выявляется въ старости лишь у людей великой души и энергіи. Оба они работали не для себя и даже не для славы, не для пріобрѣтенія чего бы то ни было. Къ одному изъ нихъ слава пришла еще при жизни, принеся съ собой богатство, къ другому—нѣтъ, но это для нихъ лично не составляло разницы, не могло ни на іоту измѣнить ихъ отношенія къ тому, для чего они работали. Они работали такъ а не иначе каждый, ибо именно тотъ и другой родъ творчества лежали въ основаніи ихъ музыкальныхъ и нравственныхъ натуръ; житейскій же результатъ, къ которому пришли они—одинъ богатый и при жизни прославленный, другой бѣдный и прославленный лишь послѣ смерти—былъ стоящимъ совершенно внѣ художественныхъ вопросовъ результатомъ разнохарактерной ихъ дѣятельности, при чемъ конечно основаніе этой разницы въ дѣятельности обоихъ лежало въ самыхъ ихъ личныхъ и музыкальныхъ характерахъ. Безошибочно можно сказать, что сами они чувствовали про себя одно и тоже, одинаково знали какъ тотъ такъ и другой, что то, къ чему ихъ привела въ концѣ концовъ матеріальная сторона ихъ карьеры, есть только внѣшнее обстоятельство, внѣшній, совсѣмъ не важный самъ по себѣ результатъ, что самая суть дѣла лежитъ вовсе не въ немъ, а въ томъ, какое значеніе для будущаго искуства будутъ имѣть плоды ихъ творчества. Замѣчательна при этомъ одна общая Баху и Генделю черта, это способъ отношенія къ вопросамъ личныхъ успѣховъ на композиторскомъ поприщѣ: оба они удивительно покойно относились къ большему или меньшему успѣху своихъ вещей; словно дѣйствительно все время каждый изъ нихъ признавалъ, что и вопросъ большаго или меньшаго для успѣха *ихъ композицій* есть чисто внѣшній, не важный вопросъ. Имѣла вещь успѣхъ—и пусть такъ! Успѣхъ ея былъ незначителенъ—опять таки ничего не значитъ! Каждый изъ нихъ шелъ себѣ твердо тою дорогой, которую онъ самъ себѣ прокладывалъ и къ тому идеалу, который самъ себѣ поставилъ.

Переходя отъ характеристики личностей Баха и Генделя къ ихъ композиціямъ, прежде всего необходимо оговориться въ слѣдующемъ:

останавливаться на каждой выдающейся композиціи двухъ такихъ геніевъ значило бы увлечься за предѣлы обычнаго курса исторіи музыки—до такой степени о многомъ и многое пришлось бы говорить въ этомъ случаѣ; по этому приходится главнымъ образомъ имѣть въ предметѣ общую характеристику, допуская лишь изрѣдка отступленія въ пользу того или другаго изъ наиболѣе замѣчательныхъ явленій творческой дѣятельности обоихъ композиторовъ.

Многочисленныя вокальныя композиціи Баха, къ которымъ мы обратимся сначала, за немногими неважными исключеніями, принадлежатъ церкви. Его личныя убѣжденія были убѣжденіями истаго протестанта, истаго сына Евангелической церкви, къ которой онъ принадлежалъ, и въ духѣ которой сложилась вся его чисто-нравственная и художественная жизнь. Вращаясь въ мірѣ церковной жизни, онъ имѣлъ нѣкоторымъ образомъ свой приходъ, своихъ прихожанъ, на которыхъ, говоря по справедливости, онъ вѣроятно оказывалъ не меньшее вліяніе, чѣмъ пасторъ своими проповѣдями. Въ то время какъ свободно объективный Гендель матеріаломъ для своего музыкальнаго творчества избралъ Библейскую исторію, такъ сказать непосредственныя догмы обще-христіанскаго свойства и совершенно отрѣшился отъ частно-религіозныхъ вопросовъ католицизма и протестантизма, сполна отдаваясь общему началу священнаго писанія, Бахъ вращался только въ мірѣ идей, которыми жила его церковь и тѣхъ убѣжденій, которымъ она учила. Формъ новыхъ до основанія Бахъ собственно не создалъ ни въ мірѣ музыки вокальной, ни въ области инструментальной музыки, но то, что онъ сдѣлалъ, въ сущности было важнѣе: существовавшимъ до него формамъ онъ далъ характеръ полной законченности, той законченности, послѣ которой для нихъ не оставалось ничего дѣлать. Начнемъ напр. съ хоральной области. По отношеніи къ ней Бахъ стоитъ выше всѣхъ композиторовъ, живишихъ до него, и еще того болѣе выше композиторовъ, жившихъ послѣ него. Такимъ образомъ старо протестантское хоральное искуство въ Бахѣ имѣетъ свою вершину, свой не то что блестящій періодъ — сказать это было бы мало — но періодъ, послѣ котораго оно уже не пошло впередъ въ своемъ развитіи, остановившись на Бахѣ и Баховскомъ хоралѣ какъ на послѣднемъ, къ чему можно было придти. Ни до него, ни послѣ него никто изъ композиторовъ не съумѣлъ простымъ и безхитростнымъ мелодіямъ приходскаго протестантскаго хо-

рала придать видъ такой законченности и красоты богатствомъ гармонизаціи этихъ мелодій, такой силы и оригинальности и вмѣстѣ съ тѣмъ той художественной простоты голосоведенія въ этой четырехъголосной комбинаціи, какія придалъ имъ Бахъ; является ли Баховскій хоралъ, какъ элементъ крупной церковной композиціи или какъ простая приходская молитвенная пѣсня, составляетъ ли онъ необходимое звено мотетта (Баховскіе мотетты обыкновенно заканчиваются хораломъ), вездѣ этотъ хоралъ есть послѣднее слово въ области хоральнаго искуства, истое отраженіе протестантской догмы въ музыкальномъ искуствѣ, вездѣ онъ не менѣе, если даже не болѣе самыхъ словъ текста способенъ возбуждать въ слушателяхъ истинно религіозное чувство. Хоралъ служилъ для Баха необходимымъ элементомъ очень многаго. Хораломъ оканчивалъ онъ мотеттъ, хоралъ служилъ ему иногда однимъ изъ элементовъ пассіоны, хоралъ же былъ для него матеріаломъ и для многихъ композицій другихъ церковныхъ формъ какъ напр. для хоральнаго хора, хоральной фуги, аріи съ хораломъ; хоралъ, взятый какъ cantus firmus, давалъ въ результатѣ хоръ, какъ напр. вступительный хоръ пассіоны, писанной по Евангелисту. Матвѣю, гдѣ проведена мелодія хорала „O, Lamm Gottes unschuldig“; онъ же давалъ собою матеріалъ для кантаты, какъ напр. мелодія „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ приведенная въ кантатѣ этого же названія. Хоралъ по мнѣнію Баха переносилъ дѣло именно на чисто-протестантскую почву; и дѣйствительно благодаря хоралу, прихожане его прихода, слушая его мотетты, контаты, пассіоны, хоральныя фуги и проч., должны были чувствовать бо̀льшую истинность церковнаго искуства, должны были переживать болѣе исто-протестантскихъ религіозныхъ впечатлѣній уже отъ одного того, что на хоралѣ и на Баховскомъ способѣ его разработки лежало нѣчто такое, что было вполнѣ роднымъ всякому протестанту, во что онъ не могъ не вѣрить, передъ чѣмъ онъ не могъ не благоговѣть. На этомъ то основаніи Бахъ считалъ не невозможнымъ брать хоралъ какъ элементъ большой композиціи и даже какъ матеріалъ ея, которымъ въ извѣстные моменты исчерпывалось ея основное содержаніе. По образцу прежнихъ мастеровъ дѣла, но неизмѣримо богаче ихъ, отдѣлывалъ онъ такія композиціи, въ основу которыхъ была положена идея хорала. Такъ сдѣланъ одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ его мотеттовъ „Jesu meine Freude“; также сдѣлана его реформаціонная

кантата „Ein feste Burg“; въ обѣихъ композиціяхъ главныя музыкальныя идеи выростаютъ непосредственно изъ хоральной мелодіи. Въ особенности замѣчательна въ этомъ отношеніи первая часть кантаты „Ein feste Burg“ по недосягаемому мастерству контрапунктной обработки.

Создавшаяся изъ старой праздничной пѣсни и церковнаго концерта форма большой кантаты въ Бахѣ нашла свое завершеніе. Въ композиціяхъ этой формы Бахъ также является прежде всего истымъ протестантомъ. Достойна положительно изумленія въ этихъ вещахъ та сила, съ которою Бахъ при тогдашнихъ ограниченныхъ средствахъ набрасывалъ въ высокой степени пластичныя картины, и та характерность и оригинальная красота, которыми проникнуты его мелодіи. Нечего уже и говорить о тематической разработкѣ основныхъ идей. Въ этомъ смыслѣ слова, въ области контрапункта въ широчайшемъ его значеніи онъ былъ великъ, какъ никто до него. Даже въ наименѣе выдающихся своихъ композиціяхъ онъ поражаетъ способностью легко и естественно, ни капли не насилуя воображенія слушателя, достигать блестящихъ контрапунктныхъ результатовъ. Всякая его фуга въ двѣ страницы объемомъ, являющая собою образецъ контрапунктой работы, въ тоже время замѣчательна именно тѣмъ, насколько легко и свободно, насколько непридуманно, а какъ бы естественно вылита въ цѣломъ ея общая художественная форма со всѣми ея „вожаками“; „спутниками“, „zwischensatz'ами“ и „gegensatz'ами“ (1). Мастерство сочетанія нѣсколькихъ самостоятельныхъ голосовъ въ композиціяхъ Баха сказалось въ такой мѣрѣ, что не будетъ преувеличеніемъ, если мы скажемъ: на этотъ счетъ онъ достигъ возможныхъ границъ, дальше которыхъ христіанское искуство не могло достигнуть въ свое восемнадцати вѣковое существованіе. Въ области фигурально-вокальной музыки Бахъ сдѣлалъ немало, расширивъ ея міръ настолько, насколько вообще расширилъ онъ міръ религіознаго искуства, будь-то формы чисто-вокальныя, или вокально-инструментальныя.

Пассіонъ Бахъ написалъ, по указанію Форкеля, пять; но Рохлицъ, бывшій ученикомъ Thomasschule при второмъ послѣ Баха канторѣ,

(1) Примѣч. Элементы фуги: вожакъ, Führer, — основная тема; спутникъ, Gefährte, — сопровождающая ее транскрипція, появляющаяся позднѣе. Zwisvensatz и Gegensatz—наиболѣе свободные элементы контрапунктнаго свойства. *А. Р.*

говоритъ, что онъ зналъ только три Баховскія пассіоны. Въ наше время извѣстны только двѣ: къ тексту Іоанна и къ тексту Матвѣя. Когда написана первая изъ двухъ названныхъ (Iohannis passiansmusik) пассіонъ—неизвѣстно, какъ нельзя сказать, кто дѣлалъ строфы ея текста по евангелисту; быть можетъ даже, что и самъ Бахъ. О пассіонѣ по Св. Матвѣю извѣстно, что въ первый разъ она исполнена была въ Лейпцигѣ, на Страстной недѣли великаго поста 1729 г. Навѣрняка можно сказать, что пассіона по св. Іоанну написана ранѣе; за это мнѣніе говоритъ и ея менѣе совершенная форма, и ея меньшія художественныя достоинства. Выглядитъ дѣло такъ, какъ будто сдѣлавъ опытъ компонированья пассіоны по св. Іоанну, Бахъ достигъ своихъ идеаловъ въ музыкѣ пассіоны по св. Матвѣю. Аріи первой доказываютъ, что они, какъ композиціи, принадлежатъ къ болѣе раннему періоду чѣмъ 1729 г., народные хоры сдѣланы слишкомъ широко и вся форма пассіоны являетъ собою нѣкоторую растянутость. Очевидно недовольный этимъ, Бахъ въ пассіонѣ по св. Матвѣю является болѣе сжатымъ и въ тоже время болѣе сильнымъ. Речитативы пассіоны по св. Іоанну не даютъ такихъ характерныхъ образовъ персонажей, какъ речитативы пассіоны по св. Матвѣю; въ особенности музыкальная личность Христа далеко не возведена въ первой пассіонѣ на такую идеальную высоту, какъ во второй. Словомъ вообще пассіона по св. Матвѣю представляетъ собою нѣчто Баховски-зрѣлое, чего нельзя сказать про пассіону по св. Іоанну.

Пассіона у Баха состоитъ изъ трехъ элементовъ. Первый элементъ, или лучше сказать первую группу, образуютъ собою самъ Евангелистъ, Христосъ и остальныя дѣйствующія по Евангелію лица всей драмы; вторую группу представляютъ вѣрующіе, такъ называемый Сіонъ, какъ бы сопровождающіе Христа въ его земныхъ страданіяхъ и составляющіе собою нѣчто посредствующее между самымъ ходомъ историческихъ событій и тѣмъ, какъ относится къ нимъ догма протестантизма; группа эта выражается въ пѣніи хоровомъ и solo—то и другое содержанія болѣе лирическаго; третій элементъ, это—самъ такъ сказать идеальный протестантскій приходъ, извѣстная протестантская религіозная община; выражается этотъ элементъ присутствіемъ въ пассіонѣ хорала и хорально-хороваго пѣнія; таковъ напр. вступительный хоръ пассіоны по св. Матвѣю. Элементы эти въ сущности имѣли мѣсто въ пассіонѣ

и до Баха, но до него не имѣли они той яркой, законченной формы, какая создалась, благодаря Баховской пассіонѣ по св. Матвѣю. Взявъ отъ прошлаго все то, что оно создало къ его времени, возвысивъ значеніе хоральнаго элемента своей геніальной разработкой хоральнаго матеріала, поднявъ смыслъ лирическаго элемента пассіоны, Бахъ сдѣлалъ то, что съ его дѣятельностью на этомъ поприщѣ пассіона оказалась вполнѣ законченно-создавшейся формой. Христосъ въ Баховской пассіонѣ съ его речитативами сдѣланными въ простомъ, старо аріозномъ стилѣ, все же есть высокопластичный музыкальный образъ и главное дѣйствующее лицо огромной религіозно-музыкальной драмы. Божественность и человѣчность сливаются въ немъ воедино въ идеальныхъ, простыхъ и порою скорбно-страдальческихъ музыкальныхъ фразахъ. Со времени Баха пассіона какъ форма впередъ не пошла—лучшее доказательство того, что въ немъ она нашла свое завершеніе, что послѣ его пассіоны по св. Матвѣю никакое движеніе впередъ въ этой области церковно-музыкальнаго искуства было невозможно.

Въ мірѣ музыки инструментальной Бахъ имѣетъ едвали меньшее значеніе чѣмъ въ области пассіоны, кантаты, мотетта и хорала, т. е. въ мірѣ музыки вокально-инструментальной и чисто вокальной. И здѣсь онъ не былъ творцомъ новыхъ формъ, но былъ ихъ завершителемъ. Соната, сюита, партита, фуга, токката и пр. не нашли въ немъ создателя чего то небывалаго со стороны изобрѣтенія формы, но нашли композиста, который рѣзко опредѣлилъ, въ совершенствѣ отдѣлалъ каждую изъ этихъ формъ, сдѣлалъ невозможнымъ дальнѣйшее движеніе впередъ со стороны развитія чисто формы. Ему были неизвѣстны богатые до роскоши колориты современнаго намъ оркестра, не было возможно въ его время имѣть то многообразіе оркестровыхъ эффектовъ, какое имѣемъ мы теперь; но изъ тѣхъ средствъ, какія могъ имѣть композистъ въ его время, Бахъ вычерпалъ все, что можно было вычерпать, такъ что съ этой стороны въ его время нельзя было уйдти дальше по пути оркестровыхъ эффектовъ. Основаніемъ всего инструментальнаго хора служатъ у Баха смычковые инструменты, какъ наиболѣе совершенные, и въ особенности наиболѣе совершенные инструменты оркестра того времени; къ группѣ смычковыхъ добавлялъ онъ, смотря по надобности, группы духовыхъ инструментовъ, не очень богатыя численностью типовъ, но достаточныя для полученія извѣстнаго рода

контрастовъ и вообще оркестровыхъ эффектовъ. Духовые инструменты эти: флейта, фаготъ, волторна и гобои разныхъ видовъ, какъ простой гобой, Oboe d'amore, Oboe da caccia. Въ аріяхъ, гдѣ оркестръ играетъ роль сопровожденія, Бахъ очень охотно культивировалъ дуэттированье одного изъ инструментовъ съ поющимъ голосомъ—манера свойственная также и Генделю. Насколько Бахъ умѣлъ добывать много эффектовъ изъ тогдашняго оркестра, можетъ служить доказательствомъ напр. его D-dur'ная сюита, писанная для одиннадцати инструментовъ. Скрипку со стороны компонированья для этого инструмента Бахъ зналъ въ совершенствѣ; слушая его скрипичныя произведенія, почти не вѣришь тому, что человѣкъ этотъ не только не былъ хорошимъ скрипачемъ, но не былъ даже и скрипачемъ самымъ дюжиннымъ. Но міръ, въ которомъ Бахъ былъ исключительно силенъ, это—міръ органа и фортепьяно. И тотъ, и другой инструментъ были его любимцами; и на томъ, и на другомъ онъ обладалъ техникой высокаго виртуоза, зналъ ихъ въ совершенствѣ, съ дѣтства стремился слушать хорошую игру на томъ, или другомъ инструментѣ. Компонировать для фортепьяно началъ онъ рано, почти ребенкомъ, и уже въ то время обладалъ техникой фортепьянной композиціи. Живя одиннадцати лѣтнимъ мальчикомъ у старшаго брата, онъ пользовался всякой свободной минутой, чтобъ писать для фортепьяно, или для органа, хотя этихъ свободныхъ минутъ выпадало на его долю и немного. Цѣлые дни занятый то пѣніемъ, то игрою на фортепьяно и органѣ, мальчикъ-Бахъ засиживался все таки вечеромъ за компонированьемъ для своихъ любимыхъ инструментовъ. Бывши юношей, онъ кое какъ сколачивалъ средства на поѣздку въ Гамбургъ, съ единственной цѣлью послушать знаменитаго Рейнкена; трудновато было это путешествіе при скудости средствъ Баха, но онъ его продѣлалъ съ полной готовностью переносить лишенія, лишь бы послушать хорошую органную игру. Уже живя въ Арнштадтѣ, Бахъ внезапно опять уѣзжалъ съ чисто-органными цѣлями; четыре мѣсяца прожилъ онъ гдѣ-то невѣдомо для близкихъ,—а потомъ оказалось что время это онъ провелъ въ Любекѣ въ усиленныхъ занятіяхъ органной игрой подъ руководствомъ Букстегоде. Много можно было бы привести фактовъ, доказывавшихъ любовь Баха къ двумъ инструментамъ клавіатурной семьи, еслибъ лучшимъ изъ этихъ фак-

товъ не служила громадная масса его органныхъ и фортепьянныхъ композицій.

Во главѣ фортепьянныхъ композицій Баха стоитъ несомнѣнно его „Wohltemperirtes Clavier", двѣ части прелюдъ и фугъ (24 въ каждой). Этотъ сборникъ навсегда останется драгоцѣннымъ памятникомъ того, до чего можетъ возвышаться контрапунктистъ-композиторъ, пишущій для своего любимаго инструмента. До нашего времени включительно, да вѣроятно на много лѣтъ и послѣ нашего времени „Wohltemperirtes Clavier" Баха оставался и останется краеугольнымъ камнемъ фортепьянной техники; конечно не одна сотня пьянистовъ отступала передъ истинными, музыкальными, виртуозными тонкостями этихъ сорока восьми фугъ, какъ не одинъ десятокъ лучшихъ мастеровъ фортепьянно-виртуознаго дѣла считалъ себя многимъ обязаннымъ усердному изученію этого сборника. Листъ, оба Рубенштейны, Таузихъ, Бюловъ и т. д. всѣ они всегда имѣли въ своихъ концертныхъ программахъ Баховскія прелюды и фуги, всегда стремились выработать въ себѣ высшее мастерство исполненія этихъ высоко-мастерскихъ памятниковъ контрапунктно-виртуознаго искуства композиціи. Даровитѣйшіе люди нашего времени, какъ Гуно, стремились мелодизировать прелюды Баха, находя въ нихъ неисчерпаемыя гармоническія богатства (¹). Еще выше, если это возможно, чѣмъ фортепьянный компонистъ стоитъ Бахъ компонистъ органный. Какъ органистъ виртуозъ Бахъ былъ настолько замѣчателенъ, что во всемъ мірѣ онъ могъ считать своимъ соперникомъ только одного Генделя. Маттесонъ, слышавшій и того, и другаго въ блестящій періодъ ихъ виртуозной жизни, говоритъ, что дальше Генделя никто не ушелъ въ дѣлѣ игры на органѣ, да и на одной съ нимъ высотѣ на этотъ счетъ можно поставить только одного Лейпцигскаго Баха. Разсказываютъ, что старикъ Рейнкенъ, слушая Баха, игравшаго передъ нимъ въ Гамбургѣ, когда послѣдній прелюдируя и фантазируя на тему хорала „Am Wasserflüssen Babilons" возбуждалъ изумленіе и восторгъ всѣхъ слушателей, воскликнулъ: „я думалъ, что это искуство уже вымираетъ, а между тѣмъ я вижу, что именно въ васъ оно начинаетъ новую жизнь". Баховскія органныя токкаты, фантазіи, прелюдіи и фуги надолго, если не навсегда, останутся лучшимъ украшеніемъ кон-

(¹) Примѣч. Такъ сдѣлана мелодія Гуно „Ave Maria" къ C-dur'ной прелюдѣ изъ Баховскаго „Wohltemperirtes clavier". *А. Р.*

цертной литературы. Столѣтіемъ позднѣе того, какъ они были писаны безсмертный виртуозъ нашего вѣка Ф. Листъ приводилъ въ изумленіе слушателей именно органными композиціями Баха, которыя онъ съ любовью изучалъ, съ высокимъ мастерствомъ исполнялъ, и, стремясь ихъ популяризировать, порою даже передѣлывалъ для другаго, болѣе популярнаго инструмента, а именно фортепьяно. Такъ напр. A-moll'ная прелюда и фуга Баха сдѣлана имъ для фортепьяно. Стоитъ только бросить бѣглый взглядъ на такія композиціи какъ напр. Баховскія шесть сонатъ для двухъ мануаловъ и педали, какъ его F-dur'ная токката, для того, чтобъ понять въ какомъ совершенствѣ зналъ этотъ человѣкъ органную технику и богатства инструмента и насколько стоитъ онъ выше всѣхъ величайшихъ органистовъ бывшихъ до него и при немъ.

Въ области фуги органной, фортепьянной, вокальной, въ области идеальной, общей фуги Бахъ не имѣетъ почти соперниковъ даже въ средѣ композиторовъ позднѣйшаго времени. По крайней мѣрѣ такого богаства фугъ какъ у Баха нельзя себѣ представить не только у кого либо изъ композиторовъ взятыхъ въ отдѣльности, но даже у нѣсколькихъ композиторовъ извѣстной эпохи взятыхъ вмѣстѣ. Если съ одной стороны можно указать на позднѣйшія геніальныя фуги (Бетховенская въ „Missa solemnis", Моцартовская въ „Юпитерѣ", Листовская въ „XIII-омъ псалмѣ" и др.), то съ другой стороны нельзя не признать того, что все это, даже вмѣстѣ взятое, едва-ли уравновѣшиваетъ собою написанное Бахомъ въ области фуги, и ужъ конечно ни какъ не превышаетъ того богатства, какое оставилъ онъ на этотъ счетъ. Легкость, съ которой работалъ Бахъ фуги, можно объяснить не одной только его баснословной контрапунктной техникой, но и его неисчерпаемымъ композиторскимъ воображеніемъ. Бахъ не оставилъ послѣ себя никакого органнаго, фортепьяннаго или контрапунктнаго учебника; такъ что свѣдѣнія о томъ, какъ онъ игралъ, какъ играли до него, и какъ стали играть послѣ него въ результатѣ тѣхъ коренныхъ реформъ виртуознаго дѣла, которыхъ онъ былъ великимъ представителемъ, позднѣйшее человѣчество узнало собственно изъ сочиненія его сына Филиппа Эмануила Баха „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" (изд. въ Берлинѣ въ 1759 г.). Но для чего было бы и нужно оставлять по себѣ какой бы то ни было учебникъ тому, который

далъ для будущаго массу геніальныхъ произведеній искуства, составляющихъ вмѣстѣ одинъ гигантскій учебникъ всего, чего угодно: и формы, и фуги, и контрапункта въ широкомъ смыслѣ этаго слова, и композиціи, и виртуознаго органнаго и фортепьяннаго дѣла.

Дѣятельность Генделя, имѣющая исключительно огромное значеніе для развитія искуства обнимаетъ собою періодъ времени отъ 1720-го года до его смерти. Именно съ 1720-года началъ Гендель усиленно работать для Лондонской итальянской оперы. Сколько сдѣлалъ онъ въ этой области искуства и главное насколько онъ своими композиціями облагородилъ вкусы оперной публики величайшаго города—этого почти нельзя достойно оцѣнить. Съ каждой его новой оперой убавлялось число его противниковъ, меломановъ, до того времени поклонявшихся только всему итальянскому, и одно время всячески стремившихся умалить значеніе Генделя для Лондона. Замѣчательный фактъ представляетъ между прочимъ то, что первымъ сословіемъ, симпатіи котораго завоевалъ Гендель, было среднее сословіе и богатая буржуазія; дворянство же и знать города Лондона туже всѣхъ приходили къ убѣжденію въ томъ, что значеніе Генделя для искуства вообще, а для Лондона, того времени, въ особенности, по истиннѣ огромно. Была разумѣется даже и по началу среди Лондонской знати большая партія Генделевскихъ почитателей, но за то та-же знать выставляла изъ себя и партію его противниковъ. Бонончини, жившій въ это время въ Лондонѣ, и работавшій тоже для Лондонской оперы, Бонончини, который былъ способенъ выдавать оперу брата за свою, обкрадывать самого же Генделя и выдавать давно напечатанную, чужую композицію за собственное произведеніе, этотъ самый Бонончини былъ все таки человѣкомъ даровитымъ и извѣстная партія ухватилась за него, противупоставляя его Генделю. Когда черезъ немного лѣтъ Бонончини былъ окончательно побѣжденъ, какъ композиторъ и когда послѣ скверной исторіи съ подлогомъ по части композиціи онъ самъ исключилъ всякую возможность для себя даже оставаться въ Лондонѣ, Гендель сталъ въ своемъ положеніи общаго любимца Лондонской публики твердою ногой. Между тѣмъ оперная академія, какъ учрежденіе, начала приходить въ упадокъ отъ постояннаго преслѣдованія той или другой интриги. Прошло всего восемь лѣтъ со времени ея основанія (Гендель въ 1720 г. за-

сталъ ее совершенно молодымъ учрежденiемъ), а уже начала ощущаться необходимость въ созданiи чего нибудь болѣе прочнаго и соотвѣтствующаго требованiямъ искуства. Образовалась новая опера, главнымъ звеномъ которой предпологалось будетъ Гендель; но не прошло и четырехъ лѣтъ какъ дѣло опять пошло на расклейку, благодаря интригамъ и вновь возникшей борьбѣ партiй. На сей разъ снова часть Лондонской знати, не примирившаяся еще вполнѣ съ тѣмъ влiянiемъ, какое началъ имѣть Гендель, стала дѣйствовать противъ него. Гендель ушелъ съ своимъ обществомъ на Ковентгарденскую сцену и въ тоже время какъ противовѣсъ ему ставились на другой сценѣ оперы Порпоры и Гассе, а въ заключенiе и самъ Гассе былъ приглашенъ въ Лондонъ. Случилось это въ 1733 г. Утомленный этой вѣчной борьбой съ подпольною интригою и безпричинно враждебной ему партiей, Гендель именно въ это время отдался той дѣятельности, въ области которой онъ таки просто не могъ имѣть соперника, а именно постановкѣ своихъ ораторiй. Въ промежутокъ времени между 1732—34 годами въ Лондонѣ и Оксфордѣ исполнилъ онъ публично свои ораторiи „Эсфирь", „Дебору" и „Аталiю"; въ 1736 г. былъ исполненъ „Alexanderfest", а годъ спустя „Trauergesang auf den Tod der Königin Carolina". Работа его по части компонированья оперъ въ это же время не прекращалась, такъ что въ 1740 г. онъ еще поставилъ свою тридцать первую оперу „Deidamia"; но уже стало замѣчаться, что главное, чѣмъ занимается и будетъ заниматься Гендель, есть не опера, а ораторiя.

Какъ оперный композиторъ Гендель имѣлъ исходнымъ пунктомъ главнымъ образомъ традицiи итальянской оперы, а отчасти принципы французской музыкальной драмы; вмѣстѣ съ тѣмъ, стоя между тою и другой, опера Генделя являла собою типъ до извѣстной степени самостоятельный и притомъ представлявшiй большую художественную силу образовъ, чѣмъ опера итальянская и большую законченность формъ, чѣмъ французская опера. Вышесказанное ненадо однако понимать въ томъ смыслѣ слова, что Гендель выработалъ особенный, новый оперный идеалъ, послужившiй исходнымъ пунктомъ позднѣйшей, современной намъ оперы; этого не было, и Генделю нельзя приписать того, что онъ былъ творцомъ и создателемъ новаго опернаго стиля и новыхъ оперныхъ принциповъ. То и другое было дѣломъ позднѣйшихъ

геніевъ, Глука и Моцарта. Но не бывши новой въ строгомъ смыслѣ этого слова, все же Генделевская опера была сильною оперой своего времени, хотя съ другой стороны сила ея и ея значеніе далеко не простирались до того, чѣмъ была Генделевская ораторія. Опера была только какъ бы драматически-музыкальной школой, чрезъ которую шелъ Гендель-композиторъ къ ораторіи; она была лишь широкимъ путемъ къ достиженію его идеала, а идеалъ этотъ и былъ ораторія. Школу Гендель прошелъ блестяще настолько, что почти страннымъ выглядитъ на первый взглядъ признаніе за его операми лишь значенія драматически-музыкальныхъ опытовъ; но странно это лишь на первый взглядъ. Стоитъ только просмотрѣть Генделевскія ораторіи, чтобъ повѣрить, что оперы Генделя, при всѣхъ ихъ достоинствахъ соотвѣтственно своему времени, при всемъ ихъ успѣхѣ, суть не болѣе какъ творческіе опыты по отношенію къ зрѣлому творчеству.

Постомъ 1735 г. возобновилъ Гендель исполненіе „Эсфири", „Деборы" и „Аталіи", при чемъ въ концерты эти онъ ввелъ еще новый элементъ, имѣвшій важное значеніе по части привлеченія массы слушателей: въ антрактахъ, между отдѣлами ораторіи, Гендель игралъ на органѣ, такъ что антракты являлись какъ бы отдѣльными виртуознаго свойства концертами. Люди, не слышавшіе Баха, знали что Гендель— единственный въ мірѣ, безпримѣрный органный виртуозъ, и потому органные антракты стягивали такую массу публики, что первое время этой публики было чуть ли не болѣе чѣмъ пришедшей въ концертъ ради ораторіи. Даже враги Генделя тутъ уже ничего не могли подѣлать: передъ его могучей, геніальной, органной игрой умолкало всякое ненавистничество и даже люди, старавшіеся вредить ему въ его композиторской карьерѣ, не могли не признать въ немъ міроваго виртуоза. Въ 1738 г. съ конца Іюля до Сентября работалъ онъ надъ ораторіей „Саулъ" и вслѣдъ затѣмъ въ четыре недѣли написалъ ораторію „Израиль". Одна за другой были исполнены эти ораторіи, а въ 1740 г. кончено было „L'Allegro il pensiero ed il moderato". Въ 1741 г. съ быстротой по истинѣ изумительной (съ 22 Августа по 14 Сентября) окончилъ Гендель одно изъ величайшихъ произведеній музыкальнаго творчества, свою ораторію „Мессія".

Особенно счастливой карьеры по началу всѣ эти ораторіи не сдѣ-

лали и успѣхъ ихъ въ Лондонѣ былъ средній. Органная игра Генделя постоянно привлекала въ концерты массу публики, но публика эта отчасти находила что органная-то игра и есть главная суть концертовъ, части же ораторіи служатъ лишь чѣмъ то въ родѣ музыкальныхъ антрактовъ и антрактовъ порою утомительныхъ. Въ это время Гендель получилъ приглашеніе относительно устройства ораторнаго концерта ву Дублинѣ. Съ благотворительной цѣлью въ Дублинѣ устроилъ Гендель огромный концертъ; дана была ораторія „Мессія" и успѣхъ произведенія своей огромностью превзошелъ всѣ ожиданія. Дублинская публика пришла въ состояніе какой-то восторженности и отъ Генделя и отъ его „Мессіи". Чужестранецъ компонистъ, пишущій что то въ совершенно неслыханномъ до того времени жанрѣ, что то новое и великое, дающій грандіозные концерты въ пользу бѣдныхъ чуждой ему страны, сразу завоевалъ поклоненіе жителей Дублина; въ немъ увидѣли и музыкальнаго генія, и художника не отъ міра сего и творца новаго стиля. Замѣчательно, что когда послѣ этаго, постомъ 1742 г. Гендель далъ опять услышать „Мессію" въ Лондонѣ, то публика отнеслась уже къ произведенію совсѣмъ иначе чѣмъ прежде: композиція возбудила удивленіе, смѣшанное съ восторгомъ и недоумѣніемъ, отчего же это прежде не бросились сразу въ глаза ея несравнимыя достоинства. Оконченная вслѣдъ за этимъ ораторія „Самсонъ" имѣла уже съ перваго же исполненія огромный успѣхъ и Гендель имѣлъ право сказать себѣ, что то настоящее положеніе, котораго онъ добивался въ интересахъ искуства, было взято имъ послѣ упорнаго боя.

Вскорѣ вслѣдъ за успѣхомъ въ Лондонѣ „Мессіи" и „Самсона" Гендель одну за другой окончилъ и исполнилъ въ концертахъ слѣдующія ораторіи: въ 1743 г. дана была „Семэла"; въ 1744 г. „Гераклесъ" и „Бельзацаръ"; въ 1745 г. такъ называемая „Gelentliche Oratorium"; въ 1746 г. „Іуда Маккавей" и „Іосифъ", а за тѣмъ „Іозуа" и „Александръ Болусъ". Послѣднія работы Генделя по части компонированья ораторій занимаютъ промежутокъ между 1748 и 1751 годами, когда были окончены и исполнены ораторіи „Сусанна", „Соломонъ", „Теодора" и „Іефта". Въ 1737 г. между прочимъ предпринялъ Гендель работу по части передѣлки своего прежняго труда, начатаго еще въ 1708 г. въ Римѣ; трудъ этотъ, передѣланный въ виду того, что свою прежнюю работу Гендель находилъ незрѣлой, и про-

шедшій такимъ образомъ двѣ, а можетъ быть и болѣе того, редакціи въ тридцатилѣтній промежутокъ времени, была ораторія „Побѣда времени и правды"—названіе въ высшей степени подходящее къ самой карьерѣ Генделя въ послѣдній періодъ его композиторской дѣятельности. Съ 1751 г. болѣзнь глазъ давала себя чувствовать Генделю настолько сильно, что работы по части окончанія ораторіи „Іефта" часто прерывались, благодаря положительной невозможности писать. Съ этого времени болѣзнь и шла все crescendo, что однако не заставило Генделя прекратить устройство ораторныхъ концертовъ и даже не исключило изъ этихъ концертовъ органныхъ антрактовъ съ его исполненіемъ. Современники Генделя утверждали, что до самаго послѣдняго раза, когда они слышали его игру на органѣ и видѣли его дирижирующимъ свои ораторіи, онъ былъ человѣкомъ, въ которомъ сполна сохранились сила и блескъ его геніальной музыкальной личности, замѣчательная энергія свойственная ему въ управленіи музыкальною массою, и необычайная виртуозная прелесть его игры на органѣ. Только человѣкъ этотъ былъ уже слѣпъ, хотя публика и не имѣла причинъ замѣчать это. До самой глубокой старости, не смотря на все пережитое, не смотря на болѣзнь глазъ и затѣмъ слѣпоту, не смотря на невозможность отдаваться любимому дѣлу компонированья, Гендель оставался бодръ, крѣпокъ, полонъ энергіи. Его сильный характеръ и непреклонная воля поддерживали его; въ нихъ черпалъ онъ физическія силы въ этотъ тяжелый періодъ жизни. А какъ велика была эта энергія, до чего простиралась эта душевная сила будетъ понятно изъ слѣдующаго: въ послѣдній разъ видѣла Лондонская публика слѣпаго Генделя дирижирующимъ въ ораторномъ концертѣ 6-го Апрѣля 1759 г. т. е. за недѣлю до его смерти.

Не трудно себѣ представить почему Гендель, геній сознававшій свои силы, понимавшій, что онъ одинъ своей дѣятельностью можетъ возвысить драматически-музыкальный стиль болѣе всѣхъ композиторовъ его предшественниковъ, своимъ идеаломъ поставилъ не оперу, а ораторію. Тогдашняя опера, какою бы она не была, не могла удовлетворить Генделя ни своими формами, ни своимъ содержаніемъ. Очевидно не пришло еще время, когда опера въ результатѣ своего развитія втеченіе полутора столѣтія должна была дать собою то, чѣмъ она стала послѣ Глука и Моцарта. Съ другой стороны міръ музыки церковной, вдви-

нутый въ довольно тѣсныя рамки, также неудовлетворялъ Генделя, какъ драматика по натурѣ. Ему нужно было нѣчто среднее, стоящее между сценою и церковью, между оперой и пассіоной; идеалъ этотъ представляла собою всего удачнѣе форма ораторіи. Будучи композиціей религіознаго и притомъ широко религіознаго содержанія, она въ тоже время была и композиціей драматическаго стиля; не будучи даваема на сценѣ, она имѣла въ себѣ много чисто музыкальной сценики и драматики; не будучи оперой, могла имѣть въ себѣ болѣе чѣмъ въ тогдашней оперѣ законченные музыкальные персонажи. Естественно послѣ всего этого, что драматикъ-Гендель остановился съ такой любовію на культивированіи формы ораторіи.

Библейскія формы текста замѣнялись въ ораторіяхъ Генделя свободно-стихотворными, какъ болѣе соотвѣтствующими драматически-музыкальнымъ идеаламъ. Въ хорошихъ стихотворцахъ, которые могли бы взять на себя трудъ переработки Библейскаго текста, недостатка тогда не было. Самюэль Гумфрейсъ дѣлалъ тексты къ „Деборѣ" и „Аталіи"; Попе и Арбутнотъ—текстъ къ „Эсфири"; текстъ „Самсона" сдѣланъ Гамильтономъ изъ Мильтоновской драматической поэмы; имъ же сдѣланъ текстъ къ „Саулу",; затѣмъ большинство остальныхъ ораторій имѣютъ текстами спеціально для нихъ сдѣланныя поэмы-драмы Томаса Мореллія, секретаря тогдашняго Лондонскаго антикварнаго общества. Только для „Мессіи" и „Израиля" текстомъ послужили строфы самаго священнаго писанія, показавшіяся Генделю столь прекрасными, что онъ не захотѣлъ ихъ видоизмѣнять.

Библія съ своими человѣчески-прекрасными образами давала собою именно превосходный матеріалъ для ораторіи, и матерьялъ этотъ Гендель исчерпалъ, что называется, чуть не до дна: взялъ изъ него все, что въ немъ было наиболѣе великаго и прекраснаго. Для примѣра можно взять нѣкоторыя изъ ораторій и тотчасъ явнымъ становится, до чего мастерски выбиралъ Гендель содержаніе ихъ изъ Библейскаго матеріала. Беремъ напр. ораторію „Сусанна; находимъ въ ней комбинацію двухъ драматическихъ элементовъ: съ одной стороны дѣвственно прекрасная, чистая, женская душа, которой незнакомъ порокъ, которая вся есть свѣтъ и радость; съ другой стороны порокъ въ его до могущества простирающихся выявленіяхъ, съ его способностью, хотя бы временно, но всецѣло господствовать въ сердцѣ человѣка; изъ борьбы этихъ двухъ

началъ первое выходитъ побѣдителемъ. Возьмемъ ораторію „Самсонъ". Здѣсь мы видимъ народнаго героя, лишеннаго своего могущества, своей силы, такъ какъ онъ, забывъ свое назначеніе, забывъ то, чѣмъ сдѣлало его для людей Провидѣніе, снизошелъ до недостойнаго героя униженія передъ физическими страстями; но онъ опомнился, хотя уже поздно; въ погибшемъ почти, несчастномъ человѣкѣ просыпается снова героизмъ, сердце его истерзанное скорбью и страданіемъ, вновь дѣлается безгрѣшнымъ, какъ бы прошедшимъ сквозь горнило очищенія; герой снова становится героемъ и вотъ онъ, умирая для своего народа, губитъ его враговъ и смертью своей даетъ новыя силы для жизни своего роднаго племени.

Идея, которую Гендель особенно часто проводилъ въ ораторіяхъ есть та идея, которая и въ библіи проходитъ не однажды. Народъ Божій, покоренный врагами, несчастный въ своемъ рабствѣ, вдругъ получаетъ отъ Бога героя, ведущаго его къ свободѣ и славѣ, героя, въ которомъ весь народъ видитъ не просто человѣка, но олицетвореніе воли Божіей, и который по этому непобѣдимъ. Такого рода положеніе можно прослѣдить въ ораторіяхъ „Іозуа", „Іефта", „Дебора", „Израиль", „Іуда Маккавей". Величайшее же примѣненіе этой идеи можно прослѣдить въ „Мессіи", гдѣ освобождается отъ рабства не одинъ народъ, а цѣлый, міръ погруженный въ рабство, и гдѣ избавителемъ является не герой, а самъ Богъ въ образѣ освободителя Бого-человѣка.

При своей огромной чисто-музыкальной даровитости Гендель обладалъ и замѣчательной способностью мастерски улавливать характеры героевъ своихъ ораторій, тѣ ихъ характеры, съ которыми они являются въ Библіи; параллельно этимъ характерамъ онъ создавалъ музыкальные образы до чрезвычайности пластичные. Кромѣ того онъ умѣлъ совмѣщать два не легко совмѣстимые элемента композиціи: серьезность и глубину замысла и обработки съ общедоступностью, являющейся у него именно продуктомъ пластичности его музыкальныхъ характеровъ и всей драматически-музыкальной комбинаціи его ораторій. Не будетъ ошибкой, если мы скажемъ что въ основѣ склада Генделевскихъ ораторій лежатъ задатки популяризаціи. А благодаря той объективности, съ которой относился самъ Гендель къ дѣлу, и той художественной правдѣ, съ которой отдѣлывалъ онъ музыкальные образы своихъ ора-

торій, эту положенную на музыку Библію, въ ораторіяхъ, его есть и задатки вѣчности ихъ значенія—черта присущая лишь высшимъ произведеніямъ человѣческаго творчества. Ораторіи Генделя не имѣли значенія текущаго, временнаго; онѣ останутся на всегда тѣмъ же, чѣмъ были при Генделѣ, чѣмъ онѣ есть теперь, т. е. огромными памятниками драматически-музыкальной концертной литературы.

Не во всѣхъ ораторіяхъ Генделя можно найдти дѣйствительныя дѣйствующія лица, персонажи, дающіе извѣстную драматическую комбинацію. Въ „Мессіи" напр. дѣйствующихъ лицъ нѣтъ, а есть вмѣсто нихъ голоса, являющіеся такъ сказать какъ бы историческими элементами всего взятаго за содержаніе; большая реализація дѣла очевидно казалась Генделю невозможной, такъ какъ реализированные персонажи могли бы выглядѣть слишкомъ мелкими на фонѣ обще-міровой драмы взятой матеріаломъ ораторіи. Въ ораторіи „Израиль" также нельзя указать ни на одно дѣйствующее лицо въ строгомъ смыслѣ этого слова; главнымъ факторомъ является тутъ хоръ, предъ которымъ исчезаетъ возможность выдѣленія персонажей изъ общей массы. Правда иногда выходятъ изъ общаго отдѣльные голоса, но голоса эти суть не болѣе какъ безыменные органы того-же огромнаго цѣлаго, того-же хора народа; исключеніе составляетъ развѣ только Миріамъ, сестра Моисея, которая выдѣляется какъ нѣчто самостоятельное, но все таки и она не есть реальное дѣйствующее лицо, а есть какъ-бы пророчица, олицетвореніе высшей идеи. Героя, какъ отдѣльной личности, въ этой ораторіи нѣтъ; героемъ является самъ Богъ ведущій къ славѣ народъ свой; хоръ играетъ роль отчасти лирическую — онъ хвалитъ Творца; отдѣльные же голоса есть нѣкоторымъ образомъ сама исторія. Можно сказать, что съ этой стороны Генделевскій хоръ стоитъ значительно ближе по своему значенію къ идеѣ хора древней трагедіи, чѣмъ оперный хоръ; хоръ у Генделя есть органъ высшихъ нравственныхъ и религіозныхъ идей; онъ есть голосъ Бога, исторія, народъ. Въ этомъ-то характерѣ его и кроется причина того замѣчательнаго многообразія, какое представляютъ собою хоры Генделевской ораторіи, и благодаря которому оказалось не невозможнымъ созданіе такой колоссальной композиціи какъ „Израиль", композиціи имѣющей хоръ своимъ главнымъ музыкальнымъ факторомъ.

Формы пѣнія solo Гендель взялъ для ораторіи изъ оперы, такъ что

его ораторные речитативъ и арія суть оперные речитативъ и арія, но только сдѣлавшіеся въ рукахъ великаго мастера болѣе совершенными какъ съ чисто мелодической стороны такъ и со стороны драматически музыкальной. Что касается его ораторнаго хора, то это—громада, но силѣ своей замѣчательная не только для того времени, но и для нашего. Многообразіе Генделевскихъ хоровъ всегда соединено съ чрезвычайной художественностью формъ ихъ. Можно безъ преувеличенія сказать, что напр. хоръ „Израиля“ есть нѣкоторымъ образомъ хоровое совершенство, на которое еще долгое время, если не всегда, человѣчество будетъ имѣть основаніе любоваться какъ на нѣчто высоко-художественное и законченное, такъ какъ хоровые образы, даваемые Генделемъ въ этой композиціи, поистинѣ изумительны по своей силѣ и пластичности. Инструментальная сторона дѣла играетъ весьма важную роль въ ораторіяхъ Генделя. Его задача давать постоянно возможно живые образы, его стремленіе къ созиданію полныхъ музыкальныхъ картинъ обрабатываемой имъ драмы, все это уже само по себѣ ставило Генделя въ необходимость отвести должное мѣсто инструментальнымъ элементамъ въ своихъ композиціяхъ. Туже ораторію „Израиль“ можно привести и какъ образчикъ того, насколько мастерски владѣлъ Гендель техникой инструментовки своего времени, на сколько понималъ онъ значеніе оркестра въ ораторіомъ цѣломъ и умѣлъ при посредствѣ оркестра окрашивать образы искусно имъ начертанные въ вокальной сторонѣ композиціи. Понятно что такой силы, какую являетъ собою нашъ оркестръ, оркестръ временъ Баха и Генделя являть не могъ; и средства были не столь богаты, и самыя требованія, слагающіяся всегда параллельно средствамъ, не могли быть требованіями нашего времени, да наконецъ нельзя не имѣть въ виду и того, что ораторія все-же во первыхъ есть композиція вокальная. Гендель былъ истый вокальный компонистъ и дорожа эффектами вокальныхъ образовъ, эффектами вокальныхъ голосовъ, онъ могъ только восполнять вокальную картину инструментальными элементами, но не могъ допустить того, чтобъ послѣдніе торжествовали надъ вокальной стороной дѣла. Его удвоенія, при всей ихъ силѣ, голосовъ никогда не закрываютъ; его духовые инструменты не представляютъ собою никогда такой непроницаемой массы, въ столкновеніи съ которой вокальная сторона дѣла невольно отступаетъ на второй планъ. По тому плану, по которому

задумывалъ ораторіи Гендель, его оркестръ былъ силенъ ни болѣе, ни менѣе того, чѣмъ это было нужно: инструментальная сторона дѣла восполняла собой вокальную, давая возможность извѣстныхъ колоритовъ, различныхъ контрастовъ, вообще тѣхъ окрашивающихъ эффектовъ, которые составляютъ главную роль оркестра въ вокальной композиціи, снабженной инструментальнымъ сопровожденіемъ.

Этимъ можно было бы закончить главу о Бахѣ и Генделѣ; но прежде чѣмъ кончить ее не мѣшаетъ указать на одну черту сходства въ жизнедѣятельности обоихъ композиторовъ. Ни тотъ, ни другой не оставили по себѣ ни какой школы послѣдователей въ истинномъ значеніи этого слова, послѣдователей, которые имѣли бы своей задачей вести ихъ дѣло далѣе. Оба они создали свою эпоху единолично сами: сами поставили себѣ извѣстные идеалы, сами же и провели въ жизнь свои художественные принципы, сдѣлавъ это въ столь законченныхъ и совершенныхъ формахъ, что послѣдующимъ композиторамъ мало чего оставалось сказать на томъ поприщѣ, которое избрали себѣ Бахъ и Гендель. Не приходилось этимъ послѣдующимъ композиторамъ накладывать руки на тотъ огромный, присвоенный себѣ Бахомъ и Генделемъ міръ, который составлялъ цѣль ихъ жизни и ихъ художественныхъ стремленій. Вообще говоря, трудно себѣ представить двѣ параллельныя композиторскія жизнедѣятельности, имѣющія болѣе чѣмъ жизнедѣятельности Баха и Генделя характеръ законченности и полной завершенности.

Между сыновьями Баха были однако два его выдающіеся ученика: Вильгельмъ Фридеманъ и Филиппъ Эмануилъ. Первый извѣстенъ какъ одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ органистовъ своего времени, и какъ хорошій контрапунктистъ и композиторъ; композицій его, извѣстныхъ въ наше время, однако такъ мало, что полная оцѣнка его музыкальной личности является невозможною. Другой братъ, повидимому менѣе перваго даровитый, но болѣе его трудившійся, человѣкъ, котораго по началу, судя по нѣкоторымъ даннымъ, не предполагалось даже дѣлать музыкантомъ, достигъ тѣмъ не менѣе весьма блестящихъ результатовъ и былъ совершенно заслуженно однимъ изъ извѣстныхъ инструментальныхъ композиторовъ своего времени. Его фортепьянныя сонаты до сихъ поръ имѣютъ значеніе въ классической фортепьянной литературѣ и вообще его дѣятельность въ области инструментальной ком-

позиціи является какъ бы подготовительной работой къ эпохѣ развитія инструментальныхъ формъ, первоначальнымъ представителемъ которой можно считать Іосифа Гайдна. Кромѣ двухъ названныхъ не лишнимъ будетъ упомянуть о третьемъ, менѣе остальныхъ извѣстномъ сынѣ Баха, Іоганнѣ Кристіанѣ, которому въ значительной степени обязана своимъ развитіемъ сонатная форма. Есть положительная возможность предпологать, что именно онъ первымъ началъ усердно культивировать въ сонатной формѣ элементъ второй темы, какъ начала кантрастирующаго по отношеніи къ первой темѣ; такъ напр. 2-ая соната изъ его шести фортепьянныхъ сонатъ (op. 5) даетъ обращикъ именно современной намъ сонатной формы со второй темой (A-dur) контрастирующей по отношеніи къ первой темѣ (D-dur)—начало, обратившееся немного позднѣе въ положительный законъ классической сонатной формы [1]).

(¹) Примѣч. Эти Сонаты (op. 5) Іоганна Кристіана Баха относятся къ 1765 г. когда онѣ и были изданы. *А. Р.*

XV.

ГЛУКЪ, ЕГО ПОСЛѢДОВАТЕЛИ И ПАРИЖСКІЕ КОМПОНИСТЫ.

Глукъ.—Біографическія данныя.—Композиторская дѣятельность Глука и значеніе ея въ области реформы опернаго дѣла.—Композиторы послѣдователи Глука и Парижскіе оперные композиторы послѣдующаго за Глукомъ періода: Фогель, Сальери, Мегюль, Керубини, Спонтини и др.

Какъ было сказано выше, нѣмецкая комическая опера была первымъ сильнымъ противникомъ, котораго встрѣтилъ наплывъ итальяноманіи, охватившій всю Германію со времени паденія Гамбургской оперы. Вторымъ противникомъ итальянской оперы былъ Глукъ, создавшій своими произведеніями новое направленіе для развитія оперныхъ формъ, принципы котораго исходили изъ традицій французской оперы.

Кристофъ Вилибальдъ фонъ-Глукъ родился въ Оберпфальцѣ въ 1714 г. Первоначальное свое музыкальное образованіе получилъ онъ главнымъ образомъ въ Прагѣ, гдѣ онъ занимался изученіемъ віолончельной игры и пѣнія, практиковался въ музыкѣ, играя въ церквахъ и вращаясь въ кружкѣ музыкантовъ, которыми Прага была тогда довольно богата. Въ 1736 г. Глукъ явился въ Вѣну, гдѣ ему и

представилось блестящій случай изучать оперныя композиціи лучшихъ мастеровъ того времени. Въ Вѣнѣ сошелся онъ съ княземъ Мельци, который и взялъ его съ собою, въ качествѣ камернаго виртуоза въ Миланъ, гдѣ и передалъ Глука тамошнему капельмейстеру, человѣку пользовавшемуся отличнымъ именемъ композиста и учителя, Саммартини, какъ даровитаго и уже образовавшагося музыканта для полученія подъ его, Саммартини, руководствомъ окончательнаго музыкальнаго развитія. Успѣхи Глукъ дѣлалъ чрезвычайно быстрые; въ 1741 г. на сценѣ Миланскаго театра была поставлена его первая опера, „Artaserse", которая и имѣла огромный успѣхъ. Слава молодаго композитора распространилась настолько быстро, что 1745 годъ засталъ Глука уже работающимъ на разныя сцены Италіи и пользующимся большими симпатіями итальянской оперной публики. Въ этомъ именно году отправился онъ въ Лондонъ, гдѣ и поставилъ свою новую оперу „La caduta dé giganti" и двѣ другія, изъ которыхъ одна „Artamene" написана была еще до того для Кремонскаго театра. Въ Лондонѣ успѣхъ Глука былъ не такъ великъ какъ въ Италіи, такъ что къ концу слѣдующаго года Глукъ уѣхалъ оттуда, унося на себѣ отчасти вліянія Генделя, композиціи котораго произвели на него огромное впечатлѣніе. Проживъ не долго въ Дрезденѣ, поселился онъ въ Вѣнѣ на сравнительно долгій промежутокъ времени. Въ 1748 г. шла въ Вѣнѣ его опера „Semiramide riconnoscinta", а въ 1754 г. получилъ онъ мѣсто капельмейстера Вѣнской оперы, которую и сохранялъ за собою десять лѣтъ. Живя въ Вѣнѣ, Глукъ ѣздилъ въ 1750 г. въ Италію, гдѣ поставилъ еще двѣ свои оперы: „Telemaco" (на римской сценѣ) и „La clemenza di Tito" (на неаполитанской сценѣ). Въ эту поѣздку Глукъ очень близко сошелся съ Дуранте, композиціи котораго онъ и впослѣдствіе ставилъ очень высоко.

Съ 1762 г. дѣятельность Глука принимаетъ иной чѣмъ прежде характеръ, тотъ характеръ, благодаря которому за композиторомъ осталось безспорно значеніе реформатора въ дѣлѣ оперной композиціи и благодаря которому Глукъ играетъ столь огромную роль въ исторіи развитія искуства вообще и оперы въ особенности. Въ этомъ году окончилъ онъ своего „Орфея", писаннаго къ тексту Кальцабиджи, обработавшаго его изъ драмы Эврипида. Слѣдующія за тѣмъ оперы носятъ уже на себѣ характеръ совершенно иной, чѣмъ все, что было

написано до „Орфея“. Съ окончаніемъ этой оперы въ композиторской личности Глука какъ бы совершился переломъ всей его музыкальной натуры: онъ отрекся отъ всего, что написалъ до „Орфея“, и быстрыми шагами пошелъ по вновь открытому широкому пути. Оконченная въ 1767 г. „Alceste“ (также къ тексту Кальцабиджи) носитъ уже характеръ не прежнихъ оперъ Глука. Позднѣе, въ 1776 г., опера эта была передѣлана для Парижской сцены. Еще прежде того въ Парижѣ шла Глуковская опера „Iphigenie en Aulide“ съ текстомъ обработаннымъ Дю-Ролле изъ Расиновской драмы, а годъ спустя послѣ „Альцесты“ была поставлена опера „Armide“ съ текстомъ Квино. Въ 1779 г. были поставлены въ Парижѣ двѣ послѣднія оперы Глука: „Iphigenie en Tauride“ съ текстомъ Гейльара и „Echo et Narcisse“ съ текстомъ Чуди. Есть еще указаніе объ одной неоконченной работѣ Глука, которую композиторъ имѣлъ уже почти готовою въ воображеніи и частію въ набросках, о которой онъ даже много разсказывалъ окружающимъ; но отъ работы этой до нашего времени почти не дошло ничего; это—музыка къ Клопштоковской „Hermannsschlacht“. Отрывки этой большой композиціи слышалъ между прочимъ отъ самого Глука Клопштокъ, случайно столкнувшійся съ композиторомъ въ Страсбургѣ; по разсказу поэта неоконченная композиція являла собою чрезвычайное совершенство. Надо полагать, что именно изъ этого неоконченнаго сочиненія своего, судя по названію, Глукъ заимствовалъ нѣсколько одъ для одного голоса, появившихся потомъ въ печати, какъ отдѣльныя композиціи. Умеръ Глукъ въ Вѣнѣ въ 1787 г.

Болѣе чѣмъ до половины своей жизни слѣдовалъ Глукъ общему пути итальянско-оперныхъ композиторовъ; то, что написалъ онъ до „Орфея“, отличается собственно немногимъ отъ трудовъ другихъ видныхъ композиторовъ итальянской оперы его времени. Въ „Орфеѣ“ даже отчасти замѣтно еще нѣкоторое вліяніе итальянско-оперныхъ принциповъ, хотя замѣтно оно только изрѣдка, и то въ самыхъ небольшихъ сравнительно проявленіяхъ; въ „Альцестѣ“ композиторъ является уже сполна самимъ собой. Пятидесятилѣтній, хотя не старый еще человѣкъ, является онъ въ этой именно композиціи впервые сполна зрѣлымъ геніемъ, геніемъ, въ трудахъ котораго нѣтъ больше мѣста инстинктамъ, хотя бы и геніальнымъ, въ которыхъ напротивъ того все разсчитано, все есть результатъ громадной опытности, зна-

ній, результатъ сознательныхъ стремленій, геніально создавшихся, и не менѣе геніально проведенныхъ въ жизнь. Что сильнѣе всего повліяло въ жизни на складъ художественной натуры Глука, опредѣлить трудно. Отчасти, разумѣется, Гендель своими операми, и еще того болѣе ораторіями, оставилъ на музыкальной личности Глука слѣдъ на всю будущую жизнь послѣдняго; отчасти повліялъ на него вѣроятно тотъ духъ благородства, который царилъ тогда превыше всего въ нѣмецкой литературѣ. Такія сильныя, воспріимчивыя, страстныя натуры, какъ Глукъ, не могутъ переживать безъ слѣда для себя и своего будущаго впечатлѣнія отъ такихъ вещей, каковы творенія Лессинга и Клопштока. Реализмъ, начинавшій именно тогда пробиваться въ германской жизни довольно сильной струей, стремленія къ жизненной и художественной правдѣ, которая даже въ существованіи нѣмецкой оперетты сказалась до извѣстной степени, все это не могло быть чуждымъ для Глука. Онъ жилъ именно въ то время, когда становилось очевиднымъ для людей съ художественнымъ чутьемъ, что формы итальянской оперной композиціи, какія существовали въ XVIII вѣкѣ, не могутъ болѣе удовлетворять собою дѣйствительнымъ потребностямъ. Французская опера, даже съ ея нѣкоторыми чисто музыкальными недостатками, но благодаря своимъ несомнѣннымъ достоинствамъ по части драматики и сценики, была яснымъ указаніемъ на то, къ чему надо стремиться и по какому пути слѣдуетъ идти. Не могла Глука и никого изъ людей его времени, также какъ онъ относившихся къ искуству, удовлетворять мелодія итальянской оперы, это, ласкающее ухо, но чисто-внѣшнее музыкальное нѣчто; не могли удовлетворять его массы колоратуръ и то отсутствіе руководящей идеи и задачи оперы, которыя начинали сквозить въ современной Глуку итальянской оперѣ. Итальянскіе пѣвцы-виртуозы, искавшіе въ композиціяхъ только средствъ блеснуть техникой, эксплуатировавшіе композиторовъ въ свою пользу съ полнѣйшей безсовѣстностью, были Глуку почти противны. По неволѣ приходилось обратиться въ другую сторону, въ сторону реализма, правды художественной и дѣйствительной музыкальной драмы, нѣкоторые намеки на которую выявляла своимъ существованіемъ французская „большая опера". Исходя изъ всего этого, Глукъ является композиторомъ, который чисто-пѣвческимъ формамъ, сильной, геніаль-

ной рукой противупоставилъ формы драматически-музыкальныя, и еще вдобавокъ законченныя почти до полной художественной правды.

Относительно воззрѣній Глука на музыкальное искусство, лучшимъ, уясняющимъ дѣло памятникомъ можетъ служить его „посвященіе“ къ „Альцестѣ“, вышедшее въ печать вмѣстѣ съ самой оперой въ 1769 году. Въ этой композиціи, по словамъ автора, онъ желалъ сквозь узковзглядость пѣвцовъ и нравственное безсиліе композиторовъ вывести драматическую музыку Италіи на ея истинную и отчасти прежнюю дорогу. „Мнѣ казалось“, говоритъ Глукъ, „что музыка для поэзіи есть то же, что есть живость красокъ и удачное расположеніе тѣней и свѣтовыхъ колоритовъ для идеи картины; то и другое служитъ лишь къ тому, чтобъ оживить фигуры и образы, набросанные въ вѣрныхъ художественныхъ контурахъ. Я желалъ избѣжать того, чтобъ пѣвцу пришлось, благодаря выжиданію ритурнелей, умалять тѣмъ самымъ значеніе и силу музыкальнаго діалога, или чтобы ему необходимо было главнымъ образомъ выдѣлывать разныя каденцы, колоратуры, убивающія лишь впечатлѣніе отъ всего музыкальнаго цѣлаго и немогущія сказать собой ничего кромѣ того, что поющій обладаетъ виртуозной техникой. Я не хотѣлъ непремѣнно скоро выходить изъ второй части моихъ арій, такъ какъ иногда именно эта вторая часть заключаетъ въ себѣ по содержанію главную суть дѣла, точно также какъ мнѣ не казалось нужнымъ оканчивать иначе, какъ того требовала художественная задача композиціи, при чемъ ужъ разумѣется я не принималъ въ разсчетъ того ходячаго нынѣ правила, что арію нужно кончать тогда, когда поющій успѣлъ совершенно достаточно показать слушателю, какъ онъ умѣетъ пѣть и что онъ можетъ выдѣлывать голосомъ“. Увертюра, по мнѣнію Глука, должна быть выраженіемъ содержанія цѣлой оперы; она должна къ ней подготовлять слушателя, должна развернуть передъ нимъ картину всего того, что ждетъ его въ самой оперѣ, картину, которая была бы полна силы и пластичности образовъ. На этомъ основаніи инструментальная сторона дѣла, стоя на одинаковой высотѣ съ вокальной, должна быть одинаково съ послѣдней выраженіемъ страсти, скорби, силы, словомъ, выраженіемъ всевозможныхъ сторонъ человѣческой натуры; слѣдовательно инструментальная сторона дѣла не можетъ и не должна быть менѣе самостоятельною ни относительно задуманныхъ композиторомъ плановъ, ни относительно выполненія имъ общей задачи, чѣмъ сторона

вокальная: „Сверхъ всего этого", говоритъ въ концѣ концовъ Глукъ, „я хотѣлъ повернуть все дѣло оперы на дорогу большей простоты и безвычурности. Я не стремился къ созиданію чего-то новаго, и я не придавалъ особенной цѣны какой-нибудь новой музыкальной комбинаціи, пришедшей мнѣ случайно въ голову, въ томъ случаѣ, если комбинація эта не соотвѣтствовала сколна извѣстной драматической ситуаціи текста".

Нечего и говорить о томъ, что такого рода рѣзкая правда, какъ вышеприведенныя слова, правда, столь смѣло брошенная въ глаза цѣлому свѣту, возбудила противъ Глука многихъ изъ его современниковъ; но за то многіе сразу стали видѣть въ немъ то, чѣмъ онъ былъ на самомъ дѣлѣ, т. е. реформатора въ области оперы. Конечно идеи высказанныя Глукомъ были отчасти не новы; онѣ проводились до извѣстной степени и прежними мастерами композиціи и учеными музыкантами, но все же заслуга Глука огромна: онъ какъ бы собралъ все выраженное до него и собранному подписалъ итогъ своими композиціями.

Замѣчательны слова, высказанныя Глукомъ въ его письмѣ къ Дю-Ролле: „когда я работаю", пишетъ Глукъ, „я всѣми силами стараюсь забыть, что я прежде всего музыкантъ; стремленіе мое состоитъ въ томъ, чтобъ стать музыкантомъ, поэтомъ и живописцемъ". Міровой геній, жившій столѣтіемъ позднѣе Глука, Рихардъ Вагнеръ, въ сущности, повторилъ своими безсмертными твореніями слова, высказанныя Глукомъ.

Говоря о Глукѣ, нельзя не упомянуть о человѣкѣ, имѣвшемъ нѣкоторое вліяніе на складъ реформаторской музыкальной личности Глука, а именно, о Кальцабиджи, издателѣ драматическихъ произведеній Метастазіо. Кальцабиджи былъ человѣкъ серьезнаго и глубокаго художественнаго образованія, представлявшій себѣ и то, чѣмъ могла бы быть опера, и чѣмъ она сдѣлалась къ половинѣ XVIII-го вѣка. Трудно было бы подыскать болѣе подходящаго чѣмъ Кальцабиджи либреттиста для такой оперы, существованіе которой началось съ Глуковскаго „Орфея". Простота ситуацій въ его текстахъ, не смотря на новизну дѣла, имѣла за себя много голосовъ даже въ средѣ людей, не особенно увлекавшихся новымъ направленіемъ. Правда, что либреттистъ Кальцабиджи

не можетъ стать на ту высоту, на которой стоитъ Глукъ композиторъ; правда и то, что простота драмъ-лебретто, писанныхъ Кальцабиджи, порою была причиной нѣкоторой монотонности; но со всѣмъ тѣмъ на долю Кальцабиджи выпало не малое въ общемъ дѣлѣ Глуковской реформы, и не малю вліянія, не мало серьезной пользы дѣлу оказалъ этотъ человѣкъ своими глубокими художественными познаніями и своимъ вѣрнымъ вкусомъ передоваго дѣятеля на художественномъ поприщѣ.

Не съ разу прививались къ жизни Глуковскіе композиторскіе принципы; не легко было сбить традиціи итальянской оперы съ того пьедестала, на который онѣ были поставлены. Подобно тому какъ въ Италіи, и Вѣна раздѣлилась на партіи; знатоки дѣла съ разу приняли сторону Глука, съ разу начали въ немъ видѣть творца новаго драматическаго стиля; общая же масса, сама публика отнеслась къ новой оперѣ въ началѣ съ сочувствіемъ довольно умѣреннымъ. Такъ было съ ,,Орфеемъ"; ,,Альцеста" имѣла успѣхъ нѣсколько большій. Что касается до истинныхъ цѣнителей оперы, то ко второй изъ названныхъ оперъ Глука они отнеслись съ какимъ-то почти обожаніемъ. Вотъ что говоритъ напр. о ней Зоненфельцъ: ,,Я рѣшительно погруженъ въ область этого дивнаго творенія. Наконецъ-то мы слышимъ оперу безъ кастратовъ, безъ сольфеджей, безъ гоготанья!" Въ то же время сѣверно-германская пресса, съ Агриколой и Кирнбергеромъ во главѣ, отнеслась къ Глуку далеко не сочувственно; Форкель и Николаи говорили и писали противъ Глука довольно-таки всякой величины; послѣдній впрочемъ современемъ отказался отъ всего сказаннаго противъ ,,Орфея" и ,,Альцесты", и сдѣлался однимъ изъ почитателей Глука. Въ особенности ядовито-злобно отнесся къ дѣлу Глуковскихъ реформъ Агрикола; онъ находилъ, что ,,Альцеста" не можетъ быть названа даже оперой, такъ какъ (по его словамъ) она представляетъ собой полное отсутствіе музыки. Но Глукъ былъ не такимъ человѣкомъ, который бы струсилъ передъ нападками; на ядовитости Агриколы онъ отвѣчалъ печатно такими любезностями, отъ которыхъ никому бы не поздоровилось. Когда кончена была имъ опера ,,Paride ed'Elena", то въ дедикаціи (опера эта посвящена герцогу Браганца), напечатанной при первомъ изданіи, значилось между прочимъ слѣдующее: ,,Эти полученые, несчастные цѣнители искуства, эти представители какихъ-то направленій, изображаютъ собой нѣчто

стоящее всегда поперекъ дороги въ развитіи дѣйствительнаго искуства. Эта порода людей, порода къ несчастію весьма многочисленная, какъ всегда было, есть и будетъ, вредитъ дѣлу болѣе самыхъ послѣднихъ, самыхъ отъявленныхъ неучей".

Парижъ былъ именно тѣмъ центромъ, на который Глукъ особенно разсчитывалъ съ своими операми послѣ „Орфея". Въ Парижѣ надѣялся онъ найдти достаточныя силы и средства для инсценировки своихъ произведеній, въ сущности не подходившихъ къ масштабу требованій итальянской оперы и напротивъ того подходившихъ скорѣе всего къ требованіямъ Парижской Большой оперы. Въ Парижѣ, гдѣ жили традиціи Люлли и Рамо, надѣялся онъ найти и наибольшія симпатіи среди публики. Непосредственный толчокъ къ поѣздкѣ Глука въ Парижъ далъ Дю-Ролле, который слушалъ оперы Глука въ Римѣ и восторгался ими, приходилъ отъ нихъ по его собственному выраженію въ изумленіе. Дю-Ролле обработалъ Росиновскую „Ифигенію въ Тавридѣ", одѣлалъ изъ нея оперное либретто и предложилъ Глуку написать къ либретто музыку. Когда опера была готова, Дю-Ролле написалъ о ней въ Парижъ, въ дирекцію „Большой оперы" и вслѣдъ за тѣмъ поѣхалъ самъ хлопотать и приготовлять все возможное для постановки „Ифигеніи"; но дѣло не клеилось довольно долго. Наконецъ самъ Глукъ началъ хлопотать о своемъ произведеніи у своей ученицы Маріи Антуанетты, бывшей тогда дофиной, и въ концѣ концовъ онъ былъ приглашенъ въ 1773 г. дирекціей „большой оперы" ставить „Ифигенію въ Тавридѣ". Опера была поставлена, но противъ ожиданія успѣхъ ея былъ не особенный; существовавшія въ то время въ Парижѣ партіи увидѣли въ новомъ направленіи нѣчто враждебное принципамъ тогдашняго искуства, и потому если „Ифигенія" и была принята все таки хорошо, обязанъ былъ этимъ Глукъ именно горсти такихъ интеллигентовъ, какъ Дю-Ролле, которые стоя внѣ партій, не боялись увидѣть въ прекрасномъ произведеніи только прекрасное. Однако успѣхъ втораго представленія былъ уже большій, а за тѣмъ, когда въ 1775 г. опера была вновь поставлена, успѣхъ ея и еще увеличился, хотя Глукъ имѣлъ еще противъ себя не мало голосовъ. Между тѣмъ въ 1774 г. былъ поставленъ „Орфей" и успѣхъ опера имѣла огромный. Надо замѣтить при этомъ, что Глукъ послѣ первой поста-

новки „Ифигеніи въ Тавридѣ“ нѣсколько передѣлалъ „Орфея“, примѣняясь къ требованіямъ Парижской сцены; передѣлка эта, не измѣнившая сущности дѣла, самаго художественнаго смысла и содержанія оперы, сдѣлана была мастерски какъ показали послѣдствія: успѣхъ оперы былъ самый рѣшительный, стоявшій выше всяких партій и разногласицъ. Въ промежуткѣ между постановкой „Ифигеніи“ и „Орфея“ ѣздилъ Глукъ въ Вѣну и тамъ обработалъ совершенно по новому „Альцесту“ (текстъ оперы передѣлалъ Дю-Ролле), имѣя въ виду также Парижскую сцену; кромѣ того въ это же время кончилъ Глукъ компонированье музыки къ „Роланду“ и „Армидѣ“ (то и другое соч. Квино).

Во время отъѣзда Глука въ Вѣну случилось слѣдующее обстоятельство въ Парижѣ: партія противниковъ Глука, желая выставить противъ него сильнаго соперника и непремѣнно изъ числа наиболѣе выдающихся итальянскихъ компонистовъ — предполагалось, что побивать новаторство Глука всего удобнѣе оружіемъ лучшей итальянской оперы — выписала въ Парижъ знаменитаго въ то время Пиччини, съ тѣмъ, чтобъ ставить его оперы на Парижской сценѣ параллельно съ Глуковскими и тѣмъ самымъ уронить достоинства послѣднихъ, заставить отнестись къ нимъ холоднѣе. Расчетъ былъ понятенъ: съ Пиччини, казалось этимъ людямъ, Глуку конкурировать будетъ труднѣе, чѣмъ съ кѣмъ нибудь, ибо Пиччини—высоко даровитый компонистъ совершенно противуположнаго направленія, имѣющій за себя очень многое.

Лабордъ (авторъ „Essai sur la musique“) и неаполитанскій посланникъ Караччіоли хлопотали чуть ли не больше всѣхъ о томъ, чтобъ Пиччини былъ приглашенъ въ Парижъ въ качествѣ компониста при Большой оперѣ. Мармонтель, ставшій также въ ряду противниковъ Глука и его направленія, передѣлалъ съ этой цѣлью для Пиччини „Роланда“ Квино, того самаго „Роланда“, къ которому музыку только-что окончилъ Глукъ. Послѣдній, бывшій въ это время въ отсутствіи, узналъ обо всемъ происшедшимъ и написалъ очень рѣзкое письмо къ Дю-Ролле; въ письмѣ этомъ онъ жаловался на безсовѣстность продѣлокъ, какія позволяетъ себѣ противъ него парижская художественная интеллигенція; письмо это, направленное главнымъ образомъ противъ Мармонтеля и полное самаго желчнаго, ядовитаго остро-

умія, такъ пришлось по сердцу Дю-Ролле, что онъ имъ воспользовался для личныхъ цѣлей: будучи во враждѣ съ Мармонтелемъ, и понимая какъ можно удружить послѣднему, предавши злое, остроумное письмо Глука публичности, онъ напечаталъ его. Это собственно и дало толчокъ тому, что между почитателями Глука и его противниками началась открытая и самая ожесточенная борьба. Весь Парижъ раздѣлился на два лагеря: въ одномъ, представлявшемъ собой партію поклонниковъ Глука и его направленія, считали себя такъ-называемые Глукисты; въ другомъ же, состоявшемъ изъ противниковъ Глука и считавшемъ у себя во главѣ нѣсколькихъ тузовъ тогдашней литературы, какъ Лабордъ, Мармонтель и другіе,—Пиччинисты, т. е. поклонники Пиччини. „Вражда между этими двумя партіями", разсказываетъ одинъ изъ современниковъ, „была такъ велика, такъ всеобъемлюща, что люди, встрѣчаясь между собой и знакомясь, не спрашивали другъ друга: что вы такое, есть ли вы то-то или это-то? Вопросъ задавался одинъ: кто вы — Глукистъ или Пиччинистъ? этимъ все сказывалось".

Въ 1776 году поставилъ Глукъ на сценѣ Большой оперы свою значительно передѣланную «Альцесту»; но успѣхъ ея былъ такъ незначителенъ, что оперу вѣрнѣе было считать провалившеюся: партія противниковъ была сильна. Въ концѣ этого же года пріѣхалъ въ Парижъ Николо Пиччини и былъ принятъ своими поклонниками съ страшнымъ фуроромъ. Въ 1777 году Глукъ поставилъ свою «Армиду», но и она успѣхъ имѣла небольшій, чѣмъ «Альцеста». Между тѣмъ Пиччини окончилъ музыку къ написанному для него Мармонтелемъ тексту. Компонировать эту оперу ему было не легко; по французски онъ не говорилъ ни слова, такъ что дѣло удалось окончить лишь благодаря трудамъ и старанію самаго Мармонтеля, ежедневно занимавшагося съ Пиччини французкимъ языкомъ и десятки, и сотни разъ прочитывавшаго итальянцу-композитору сцены изъ своего французскаго либретто, чтобъ пріучить насколько возможно ухо Пиччини къ ритмикѣ и акцентамъ французской рѣчи и французскихъ стиховъ. Въ этомъ отношеніи дѣйствительно Пиччини приходилось бороться съ трудностью, которой не зналъ Глукъ; послѣдній владѣлъ французскимъ языкомъ съ замѣчательнымъ совершенствомъ. Онъ обладалъ въ этомъ отношеніи знаніемъ такихъ тонкостей, такихъ мелочей французскаго языка, что

вѣроятно при «Большой оперѣ» во все время ея существованія можно указать еще лишь одного композитора не француза, который бы такъ безукоризненно владѣлъ техникой французскаго языка, а именно Джіакомо Мейербера.

Пиччини окончилъ съ грѣхомъ пополамъ музыку къ «Роланду»; опера была поставлена и принята съ восторгомъ; успѣхъ ея былъ огроменъ, несмотря на то, что поклонники Глука утверждали весьма основательно, что новой оперѣ недостаетъ силы и музыкальнаго трагизма, что ее послѣ оперы Глука не стоитъ слушать, и пр. пр. Несмотря на все это, партія Пиччинистовъ одержала на этотъ разъ положительную побѣду.

Случилось съ Глукомъ собственно то же самое, что случилось за полвѣка до того съ Генделемъ въ Лондонѣ. Какъ тамъ блестящій, но внѣшне-даровитый Бонончини имѣлъ сначала больше успѣха, чѣмъ Гендель, тамъ и здѣсь Пиччини съ его ласкающими ухо, красивыми и популярными иногда мелодіями, съ его даровитостью также отчасти внѣшнею, хотя конечно и гораздо болѣе значительною, чѣмъ композиторскіе задатки Бонончини, имѣлъ въ началѣ успѣхъ неизмѣримо большій, чѣмъ серьезный и геніальный Глукъ, такъ упорно стремившійся къ своимъ оперным идеаламъ, такою сильной рукой сбивавшій прежніе оперные принципы и ставившій на ихъ мѣсто новые. Но съ другой стороны какъ Гендель безъ всякихъ съ своей стороны усилій, помимо всякихъ личныхъ стараній, одной только геніальностью своей заставилъ очень скоро забыть Бонончини, такъ и Глукъ мало по-малу заставилъ парижскую публику забыть не только Пиччини, но даже Люлли и Рамо. Несмотря на огромный успѣхъ Пиччиніевскаго «Роланда» и на неуспѣхъ Глуковской «Альцесты», почитатели Глука отчасти уже предчувствовали, что въ концѣ концовъ побѣдителемъ изъ борьбы выйдетъ все же не Пиччини, а Глукъ. Такъ оно и случилось въ довольно непродолжительномъ времени. Оперы Глука съ каждымъ представленіемъ все больше и больше начинали нравиться; мелодіи «Орфея», «Армиды», «Альцесты» все глубже и глубже западали въ сердца слушателей; все сильнѣе и сильнѣе производили впечатлѣніе Глуковскіе оперные хоры. Поставленная въ 1779 году «Ифигенія въ Тавридѣ» имѣла уже огромный успѣхъ. Пиччини написалъ также «Ифигенію въ Тавридѣ», но случилось при этомъ нѣчто уже совер-

шенно противуположное тому, что случилось съ «Роландомъ». Глуковская «Ифигенія», послужившая для даровитаго, и отчасти излишне-воспріимчиваго Пиччини, можетъ быть незамѣтно для послѣдняго, образцомъ по части композированія его оперы, своими красотами рѣшительно убила всякую возможность успѣха для «Ифигеніи» Пиччини; «Ифигенія» подражаніе не могла конкурировать съ «Ифигеніей»-оригиналомъ. Опера Пиччини имѣла успѣхъ весьма сомнительный, тогда какъ опера Глука нравилась все больше и больше съ каждымъ представленіемъ. Съ этой поры собственно дѣло борьбы можно было считать оконченнымъ; Глукъ и въ его лицѣ новая нѣмецко-французская опера одержала полную побѣду надъ Пиччини и современной ему оперой итальянской, побѣду тѣмъ болѣе важную, что она была первою въ исторіи искуства.

Со времени Глука французская большая опера не имѣла уже болѣе своего прежняго, только ей одной свойственнаго характера; она перестала быть музыкальной трагедіей, зиждившеюся на традиціяхъ оперной композиціи Люлли и Рамо. Въ результатѣ борьбы итальянско-и нѣмецко-оперныхъ принциповъ, въ результатѣ первой побѣды нѣмецкаго искуства надъ итальянскимъ произошло то, что къ французской „большой оперѣ" привились нѣкоторые нѣмецкіе элементы, точно также какъ нѣсколько времени передъ тѣмъ привились до извѣстной степени элементы итальянской оперы. Впрочемъ справедливость требуетъ сказать, что и тѣ и другіе не были все же въ состояніи задавить сполна чисто французскій характеръ „Grande opéra", стереть то значеніе, какое имѣла она, какъ явленіе, развивавшееся первоначально само въ себѣ и почти совершенно самостоятельно и независимо отъ всего прочаго въ мірѣ музыкальнаго искуства. Элементы Глуковской, и слѣдовательно отчасти нѣмецкой оперы, и элементы итальянской оперы только обогатили собой міръ французской „большой оперы," не помѣшавъ ей въ то же время сохранять въ себѣ многое изъ ея прошлаго, многое изъ того, что было въ ней самостоятельнаго и самобытнаго. Вплоть до нашего времени французская „Grande opéra" представляетъ собою нѣчто до извѣстной степени особенное, на чемъ еще лежитъ характеръ ея прежнихъ традицій, традицій ея самого первоначальнаго существованія....

Лучшіе изъ композитовъ французской оперы въ послѣ-Глуковскій

періодъ ея существованія въ большинствѣ не были чистокровными французами; одни изъ нихъ—не французы по рожденію, другіе же, урожденные французы, воспитались на Глуковскихъ принципахъ и были не чужды вліяній нѣмецкаго искуства. Чтобъ покончить съ исторіей развитія французской оперы въ до-Оберовскій и до-Мейерберовскій періодъ, необходимо именно теперь обратиться къ композитамъ послѣ-Глуковскаго періода. Изъ нихъ Фогель—нѣмецъ по рожденію и истый Глукистъ по складу своей музыкальной личности. Сальери,—родомъ итальянецъ воспитавшійся однако на нѣмецкихъ традиціяхъ — почти что ученикъ Глука по своимъ позднѣйшимъ воззрѣніямъ. Керубини—итальянецъ родомъ, развившійся подъ вліяніемъ Гайдно-Моцартовскихъ принциповъ. Спонтини болѣе обоихъ, предшествующихъ, итальянецъ. Композиты французы, возросшіе частію на Глуковскихъ, частію на нѣмецкихъ вообще традиціяхъ, частію подвернувшіеся вліянію Моцартовской эпохи: Мегюль, Адамъ, Боэльдіё и другіе. Наконецъ стоящій нѣсколько особнякомъ отъ остальныхъ, урожденный еврей, композитъ, выдающійся нѣкоторыми высокими произведеніями своего творчества на поприщѣ французской «большой оперы», Галеви—авторъ, до сего времени не сходящей съ репертуара лучшихъ Европейскихъ сценъ, оперы „Жидовка". Непосредственными послѣдователями Глука можно считать Фогеля и Сальери.

Іоганнъ Кристофъ Фогель родился въ Нюренбергѣ въ 1756 г. Воспитался онъ собственно на нѣмецкихъ итальянцахъ: Граунѣ и Гассе, но когда двадцати съ небольшимъ лѣтъ явился въ Парижъ, то тамъ Глукъ имѣлъ на него вліяніе столь сильное, что Фогель совершенно переродился въ музыкальномъ отношеніи и сдѣлался завзятымъ Глукистомъ. Въ Парижѣ ему не везло и довольно долго Фогелю приходилось работать тамъ чисто изъ за куска хлѣба; отъ этаго періода его жизни остались многія инструментальныя композиціи и романсы съ акомпаньементомъ фортепьяно, между которыми были вполнѣ прекрасныя произведенія. Въ 1786 г. однако Фогель пробился въ люди. Была поставлена его опера „Медея въ Колхидѣ", которая и имѣла огромный успѣхъ. Но счастье улыбнулось композиту слишкомъ поздно: годъ спустя, онъ умеръ молодымъ еще человѣкомъ, не успѣвъ сдѣлаться свидѣтелемъ капитальнаго успѣха своей второй оперы „Демофонъ",

данной черезъ годъ после его смерти и еще года черезъ три вышедшей въ печати.

Антоніо Сальери родился въ Леньяно въ 1750 г. Шестнадцати лѣтнимъ мальчикомъ попалъ онъ въ Вѣну, гдѣ и началъ заниматься музыкой подъ руководствомъ Гасмана, послѣ смерти котораго занялъ его должность капельмейстера. Къ Глюку Сальери относился съ огромнымъ уваженіемъ, въ результатѣ чего по своимъ оперныиъ воззрѣніямъ онъ былъ прямымъ послѣдователемъ Глука. Оперъ Сальери написалъ довольно много и между ними были и нѣмецкія; работалъ онъ и по части композированія ораторій, кантатъ и вообще церковной музыки. Первою оперой писанной для Парижа и имѣвшей такъ большой успѣхъ была опера „Les Danaïdes". Общій характеръ композицій Сальери— мастерская и весьма детальная отдѣлка, вообще фактура, обличающая большія знанія и выдающуюся композиторскую технику, но при этомъ недостатокъ свѣжести и оригинальности, такъ сказать нѣкоторая бѣдность таланта со стороны музыкальнаго замысла. Сальери, съ его замѣчательнымъ музыкальнымъ образованіемъ, но не выдающейся даровитостью, не было дано расширять предѣлы той области для которой онъ работалъ; такъ что роль его, какъ композитора, была ролью человѣка, идущаго по пути указанному болѣе даровитымъ предшественникомъ, идущаго по немъ неуклонно, отдающагося своей дѣятельности съ полной энергіей, но въ результатѣ не создающаго ничего такого, что само носило бы на себѣ печать творческаго генія. Кромѣ Парижа Сальери писалъ оперы и для Вѣны.

Этьенъ Мегюль родился 1763 г.. Почти мальчикомъ попалъ онъ въ Парижъ, гдѣ обратилъ на себя вниманіе Глука своей даровитостью. Глукъ не только заинтересовался имъ, но и старался всячески вывести его въ люди. Однако, не смотря на бьющую въ глаза даровитость Мегюля, не смотря на серьезное его музыкальное образованіе, ему долго не удавалось сдѣлаться любимцемъ французской публики; ему отдавали должное, признавали въ немъ выдающагося, серьезнаго композитора, но слушали его вещи неохотно даже тогда, когда Мегюль получилъ уже почетное тогда званіе профессора Парижской консерваторіи. Какъ оперный композиторъ Мегюль оставляетъ за собою многихъ французскихъ композиторовъ своего времени, но все это однако не мѣшало его операмъ имѣть успѣхъ сравнительно съ ихъ достоинствами довольно

умѣренный; парижская публика очевидно не могла примириться съ нѣкоторою нѣмецкой вдумчивостью Мегюлевской музы. Его опера "Irato", написанная въ сравнительно болѣе легкомъ жанрѣ очень понравилась, но слѣдующая за нею опера „Hélène", въ которой Мегюль видимо повернулъ на свою прежнюю дорогу, опять имѣла скромный успѣхъ. Словомъ къ началу нынѣшняго столѣтія самому Мегюлю стало ясно, что онъ утратитъ послѣднія симпатіи парижанъ, если не выработаетъ въ себѣ болѣе подходящаго къ французскимъ нравамъ композиторскаго и рядомъ съ благородствомъ и простотой стиля не допуститъ извѣстнаго рода драматическихъ эффектовъ, на которые парижане всегда были падки. Онъ принялся за компонированье оперы по этому масштабу и былъ вознагражденъ такимъ успѣхомъ, какой ни разу не выпадалъ на долю его оперъ. Опера эта была „Joseph", единственная изъ оперъ Мегюля извѣстная до сихъ поръ. Успѣхъ произведенія въ Парижѣ былъ очень великъ, но еще того болѣе сочувственно отнеслась къ этой оперѣ нѣмецкая публика.

Замѣчательнѣйшимъ композиторомъ этого періода существованія Парижской оперы былъ Луиджи Керубини. Родился Керубини во Флоренціи въ 1760 г. и съ 1777 г. былъ ученикомъ Джіузеппе Сарти въ Болоньѣ. Компонировать Керубини началъ очень рано и былъ при этомъ продуктивенъ на этотъ счетъ какъ немногіе композиторы его времени. Послѣ того, какъ онъ написалъ уже нѣсколько оперъ для своего отечества, Керубини отправился въ Лондонъ, гдѣ пробылъ однако не долго, и затѣмъ въ 1786 г.—въ Парижъ. Съ 1788 г., со времени постановки въ Парижѣ Керубиніевской оперы „Демофонъ", начинается блестящая его парижская карьера композитора. За „Демофономъ» послѣдовалъ цѣлый рядъ оперъ Керубини, шедшихъ въ Парижѣ съ огромнымъ успѣхомъ; „Lodoiska" (1791 г.), „Elise" (1795 г.), „Medea" (1797 г.), „Les deux journées", иначе говоря „Водовозъ" въ 1800 г.), „Anacreon", (1803 г.) „Abencerages" (1813 г.) „Ali-Baba" (1833 г.) суть лучшія изъ нихъ; послѣдняя относится къ самому старческому періоду дѣятельности Керубини и писана имъ, когда ему было 72 года. Съ 1795 г. Керубини вмѣстѣ съ Мегюлемъ, Госсекомъ и Лезюеромъ были профессорами Парижской консерваторіи, а съ 1821 г. Керубини занялъ должность директора ея. Умеръ Керубини въ 1842 г. слѣдовательно уже въ эпоху новѣйшей музыки и блестящаго коло-

женія французскаго опернаго дѣла, которымъ оно было обязано Оберу и Мейерберу, въ эпоху дѣятельности Берліоза; къ послѣднему Керубини, сказать кстати, относился очень скептически, не признавая въ немъ не только великаго композитора, но даже и вообще-то съ трудомъ примиряясь съ тѣми новыми вѣяніями, въ области которыхъ Берліозъ былъ великимъ представителемъ. Типомъ оперныхъ композицій Керубини можетъ служить его опера „Водовозъ", одна изъ лучшихъ его вещей, слушающаяся съ удовольствіемъ даже въ наше время, когда ей минуло уже около девяноста лѣтъ, точно также какъ образчикомъ церковныхъ его композицій можетъ служить его Реквіемъ. То и другое весьма замѣчательно по простотѣ и благородству стиля, по мелодическимъ красотамъ и достоинствамъ мастерской музыкальной фактуры. Особенно заслуживаетъ вниманіе въ композиціяхъ Керубини инструментальная сторона ихъ; итальянецъ по рожденію Керубини былъ истымъ нѣмцемъ-симфонистомъ своей эпохи по части умѣнья тонко до мелочей, благородно и крайне интересно отдѣлывать все, что касалось инструментальной стороны его композицій; его оперныя увертюры превосходны и до нашего времени не рѣдко онѣ появляются на программахъ симфоническихъ концертовъ; его инструментальное сопровожденіе пѣнія всегда изящно и интересно. Не менѣе того замѣчательно владѣлъ Керубини и техникой хоровой композиціи. Что касается помянутаго уже «Реквіема» Керубини, то композицію эту можно назвать одной изъ замѣчательныхъ, такъ же какъ и его двухорное «Credo», написанное *a capella*, въ стилѣ въ высшей степени благородномъ и истинно церковномъ; контрапунктныя достоинства этого послѣдняго произведенія, красота хоровой комбинаціи напр. «Crucifixus» (одна изъ частей его) и совершенный блескъ финальнаго хора («Et vitam venturi secoli. Amen.») съ его фугой обличаютъ въ Керубини высокаго мастера, композитора, творческая сила котораго была соединена съ контрапунктной техникой перваго ранга. Что составляетъ неоспоримо кульминаціонный пунктъ этого произведенія Керубини, это— именно фуга-ricercata, или какъ называютъ нѣмцы такой родъ фугъ «meister-fuga», въ восемь голосовъ, съ одной главной темой и тремя контръ-субъектами; комбинація разработана всестороннѣйшимъ образомъ, съ всевозможными контрапунктными тонкостями и при этомъ она ни

капли не насилуетъ воображенія слушателя: все ясно, чисто, просто и въ высшей степени изящно.

Гаспоро Спонтини родился въ 1774 г. и умеръ въ 1851 г. Онъ и былъ, какъ уже сказано выше, наиболѣе всѣхъ остальныхъ Парижскихъ композиторовъ человѣкомъ, придерживавшимся традицій итальянской оперы, хотя впрочемъ чистокровнымъ итальянцемъ композиторомъ его назвать нельзя, такъ какъ и на немъ отразились тѣ вліянія времени, которыя создала Глуковская оперная реформа. Лучшими его произведеніями были: «Весталка» (1807 г.). опера известная до нашего времени, и «Фердинандъ Кортецъ» (1809 г.) По части оперныхъ эффектовъ Спонтини былъ мастеромъ первой руки и потому произведенія его въ Парижѣ сдѣлали блестящую карьеру; но такъ какъ сверхъ того они и вообще весьма не чужды проявленій истинной композиторской силы и драматическаго паѳоса (въ особенности «Весталка»), то карьера ихъ была распространена далеко за предѣлы Франціи; въ Германіи также любили лучшія оперы Спонтини.

Въ числѣ видныхъ композиторовъ того же времени слѣдуетъ упомянуть и Лезюёра, уже названнаго выше профессора Парижской консерваторіи (1763—1837 г.), автора мессъ и оперъ и одного изъ музыкальныхъ писателей своего времени. Что касается Жака Галеви, то онъ по времени рожденія своего (въ Парижѣ, въ 1799 г.) относится уже къ позднѣйшей эпохѣ и съ своими операми является представителемъ школы отчасти живущей еще и въ наше время, такъ какъ произведенія этой школы не сходили и не сходятъ съ Европейскихъ сценъ. И до нашего времени лучшіе мастера-пѣвцы, въ числѣ наилучшихъ своихъ ролей считаютъ партіи изъ оперъ Галеви; таковъ напр. Ноденъ, лучшимъ достояніемъ котораго всегда была партія Элеазара въ «Жидовкѣ», таковъ и Девойодъ, считавшій всегда однимъ изъ украшеній своего репертуара партію короля въ «Карлѣ VI».

Тутъ же кстати можно будетъ назвать и наиболѣе выдающихся композиторовъ французской комической оперы того періода, о которомъ шла рѣчь. Франсуа Жосефъ Госсекъ (1733—1829 г.) названный уже выше профессоръ Парижской консерваторіи. Николасъ д'Алейракъ (1753-1809 г.), авторъ полусотни оперъ, изъ которыхъ нѣкоторыя были любимы и за предѣлами Франціи, не только въ Парижѣ, гдѣ онѣ пользовались весьма прочнымъ успѣхомъ. Франсуа Адріенъ Боэльдьё, ав-

торъ знаменитыхъ въ свое время оперъ, обошедшихъ многія сцены, какъ напр. „Калифъ Багдадскій“, „Бѣлая женщина“, „Жанъ-Парижскій“; произведенія Боэльдьё въ наше время конечно выглядятъ нѣсколько устарѣлыми и наивными по формѣ и музыкальному изложенію, но даже и теперь имъ нельзя отказать въ чрезвычайной миловидности и чистотѣ стиля, какъ нельзя не признать ихъ мелодическихъ достоинствъ. По времени своему они относятся къ первой четверти нынѣшняго столѣтія: „Калифъ Багдадскій“ поставленъ въ 1800 г., „Жанъ Парижскій“ въ 1812 г. „Бѣлая женщина“ въ 1825 г. Какъ второстепенные композиторы, пользовавшіеся извѣстностью каждый лишь въ извѣстный небольшой промежутокъ времени и главнымъ образомъ въ самой Франціи могутъ быть названы: Шарль Симонъ Катель, (1773—1830 г.), авторъ комическихъ оперъ, церковныхъ композицій и книги „Traité d'Armonie“; Пьеръ Гаво (1761—1825 г.), авторъ многихъ оперъ; Ипполитъ Шеляръ (род. въ 1789 г.), занимавшій позднѣе должность Веймарскаго капельмейстера.

ПРИЛОЖЕНІЯ

КЪ III-ей ЧАСТИ.

1[е] приложеніе (къ гл. I.)

„MAGNIFICAT“

соч.

КАРИССИМИ

для однаго голоса съ аккомпаниментомъ Органа или Фортепіано.

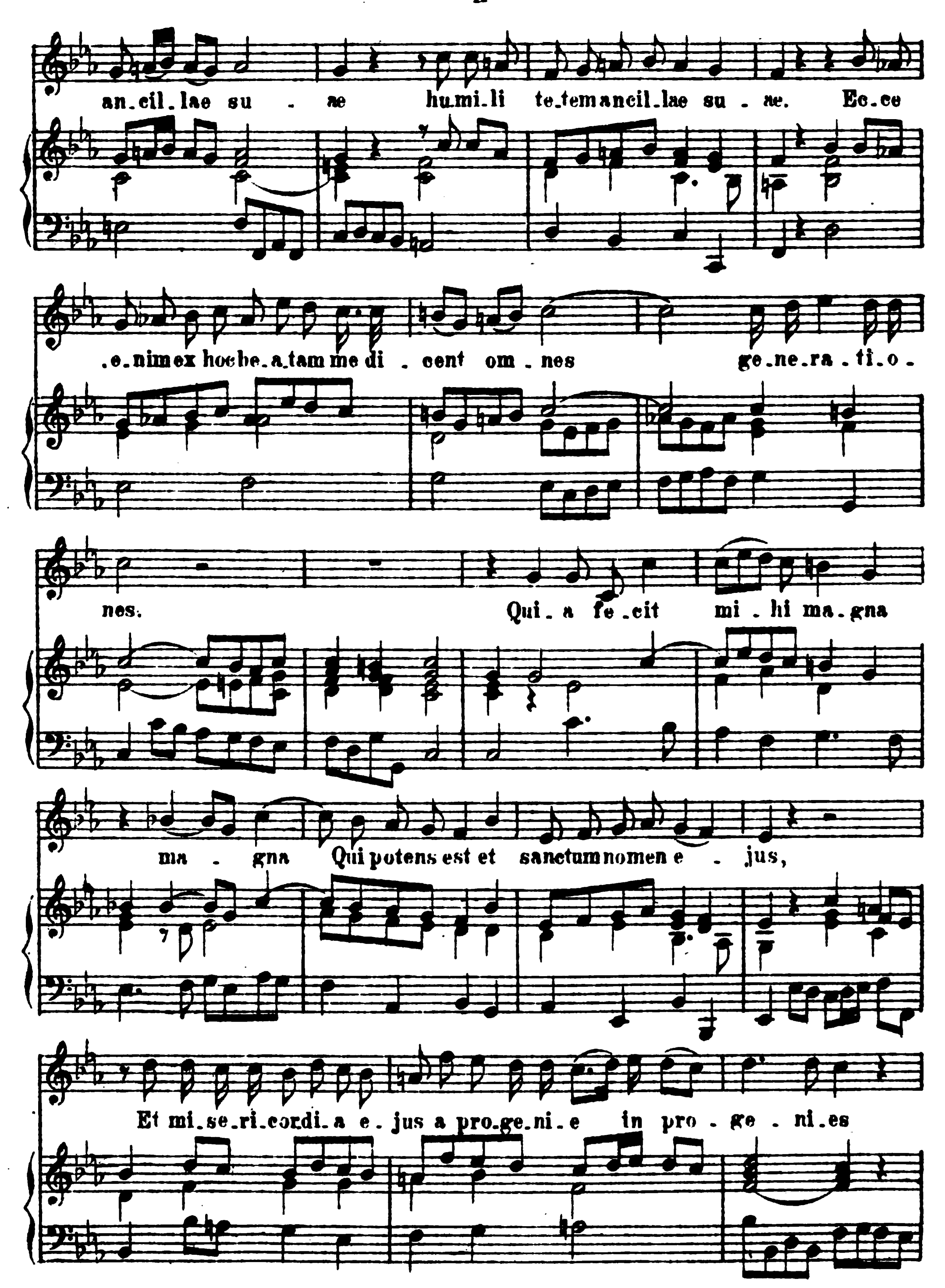
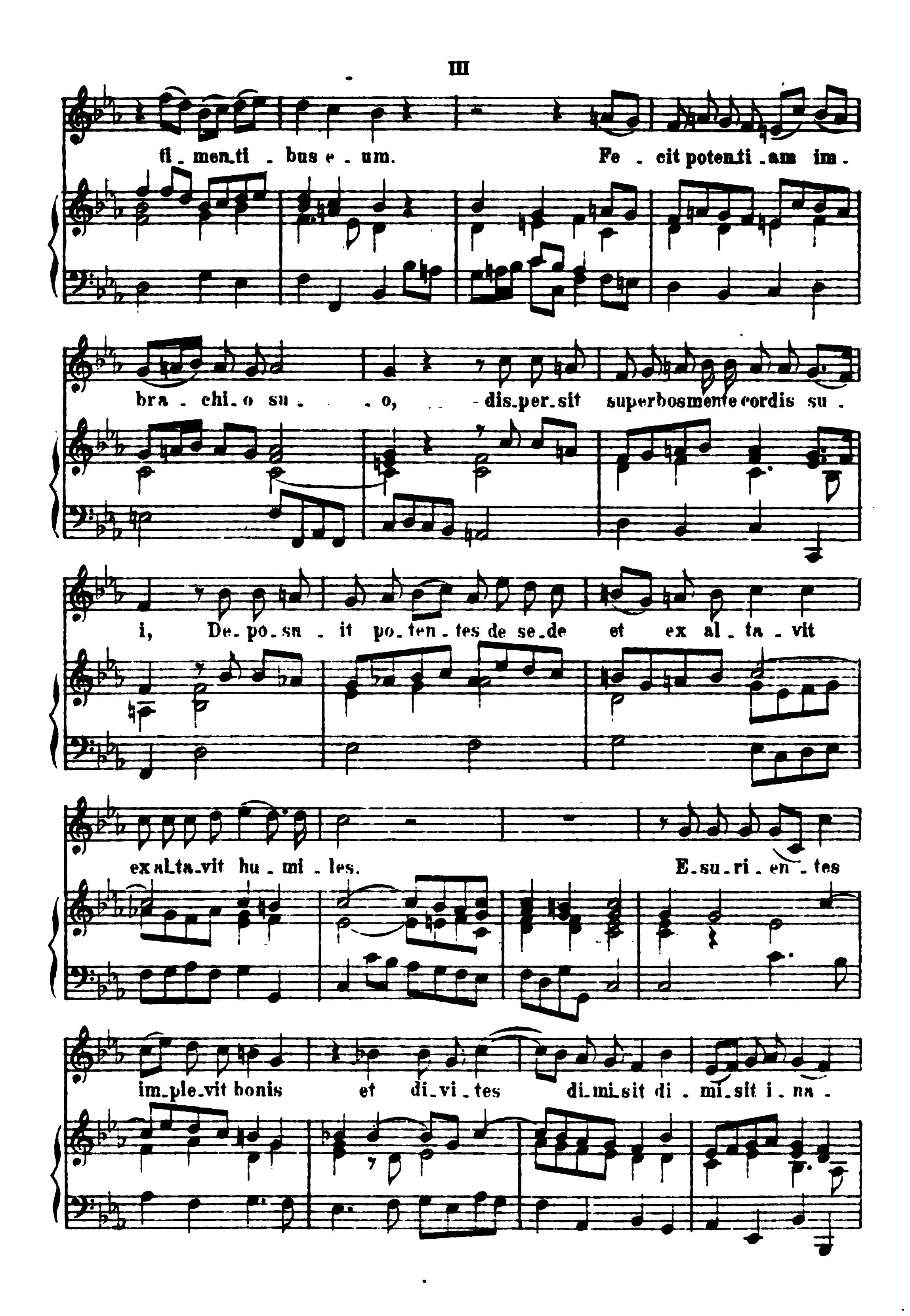
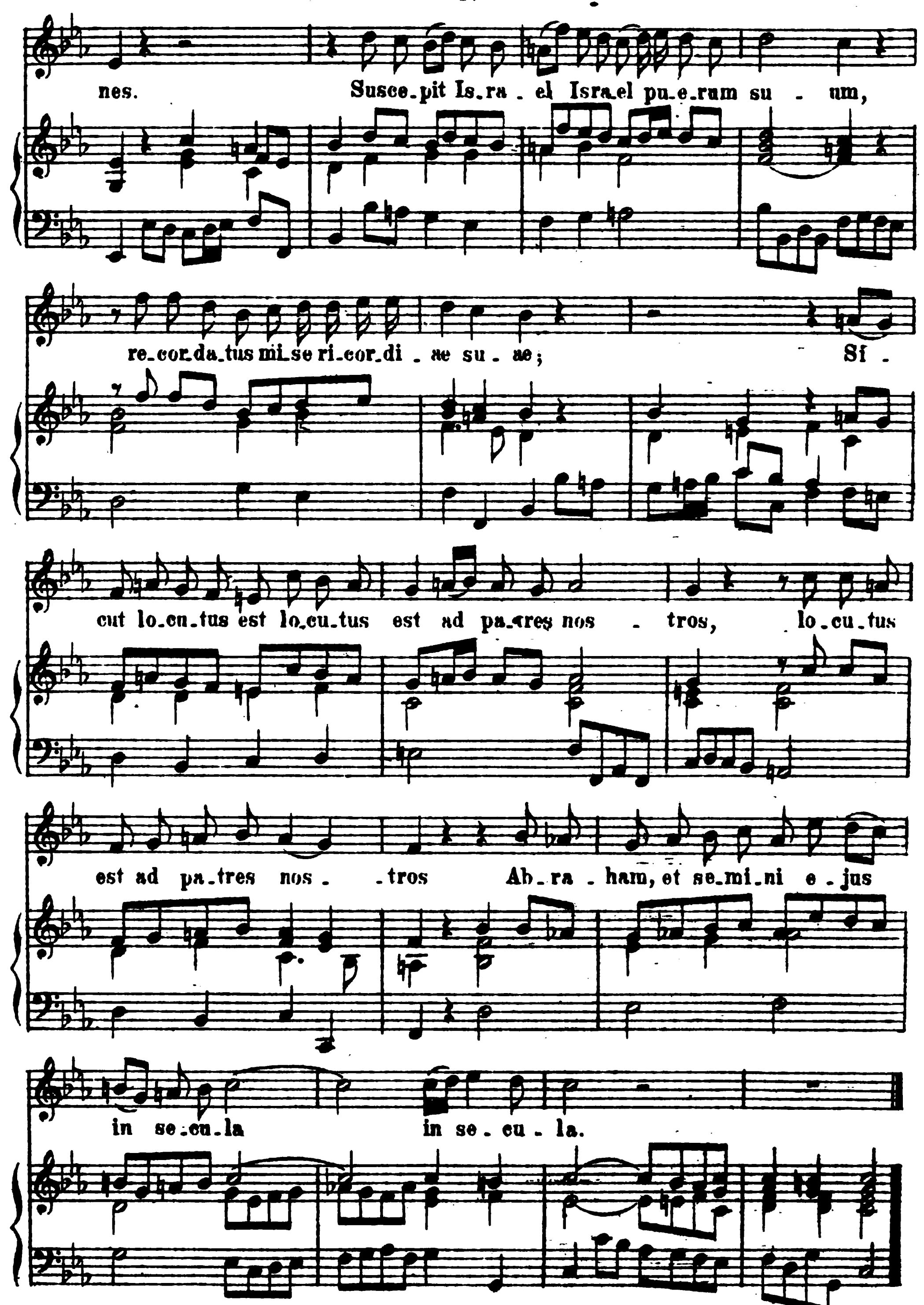
Andante.

Голосъ.

Органъ или Ф. П.

Magnificat anima mea magnificat Dominum magnificat Dominum.

et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo,

Quia respexit humilitatem

an.cil.lae su - ae humi.li te.temancil.lae su - æ. Ec.ce
.e.nimex hoc be.a.tam me di - cent om - nes ge.ne.ra - ti.o -
nes. Qui - a fe.cit mi - hi ma.gna
ma - gna Qui potens est et sanctum nomen e - jus,
Et mi.se.ri.cordi.a e.jus a pro.ge.ni.e in pro - ge - ni.es

ti _ men_ti _ bus e _ um. Fe _ cit potenti _ am im _
bra _ chi_ o su _ _ o, _ _ dis_per_sit superbosmente cordis su _
i, De_po_su _ it po_ten _ tes de se_de et ex al _ ta _ vit
ex al_ta_vit hu _ mi _ les. E_su_ri _ en _ tes
im_ple_vit bonis et di_vi_tes di_mi_sit di _ mi_sit i_na _

nes. Susce_pit Is_ra_el Isra_el pu_e_rum su - um,
re_cor_da_tus mi_se ri_cor_di - ae su - ae; Si -
cut lo_cu_tus est lo_cu_tus est ad pa_tres nos - tros, lo_cu_tus
est ad pa_tres nos - tros Ab_ra - ham, et se_mi_ni e_jus
in se_cu_la in se - cu - la.

2^е^ приложеніе (къ гл. IV.)

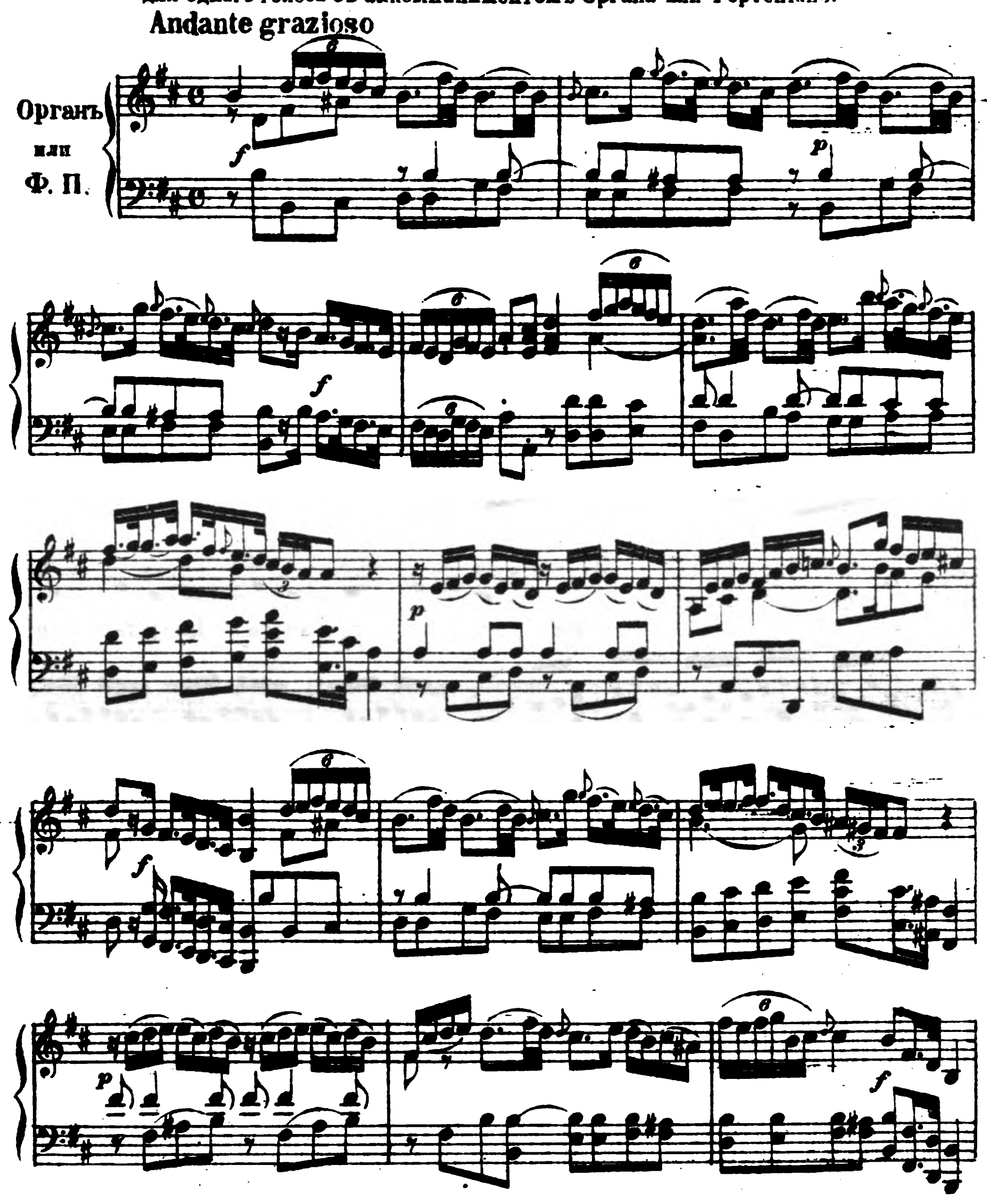
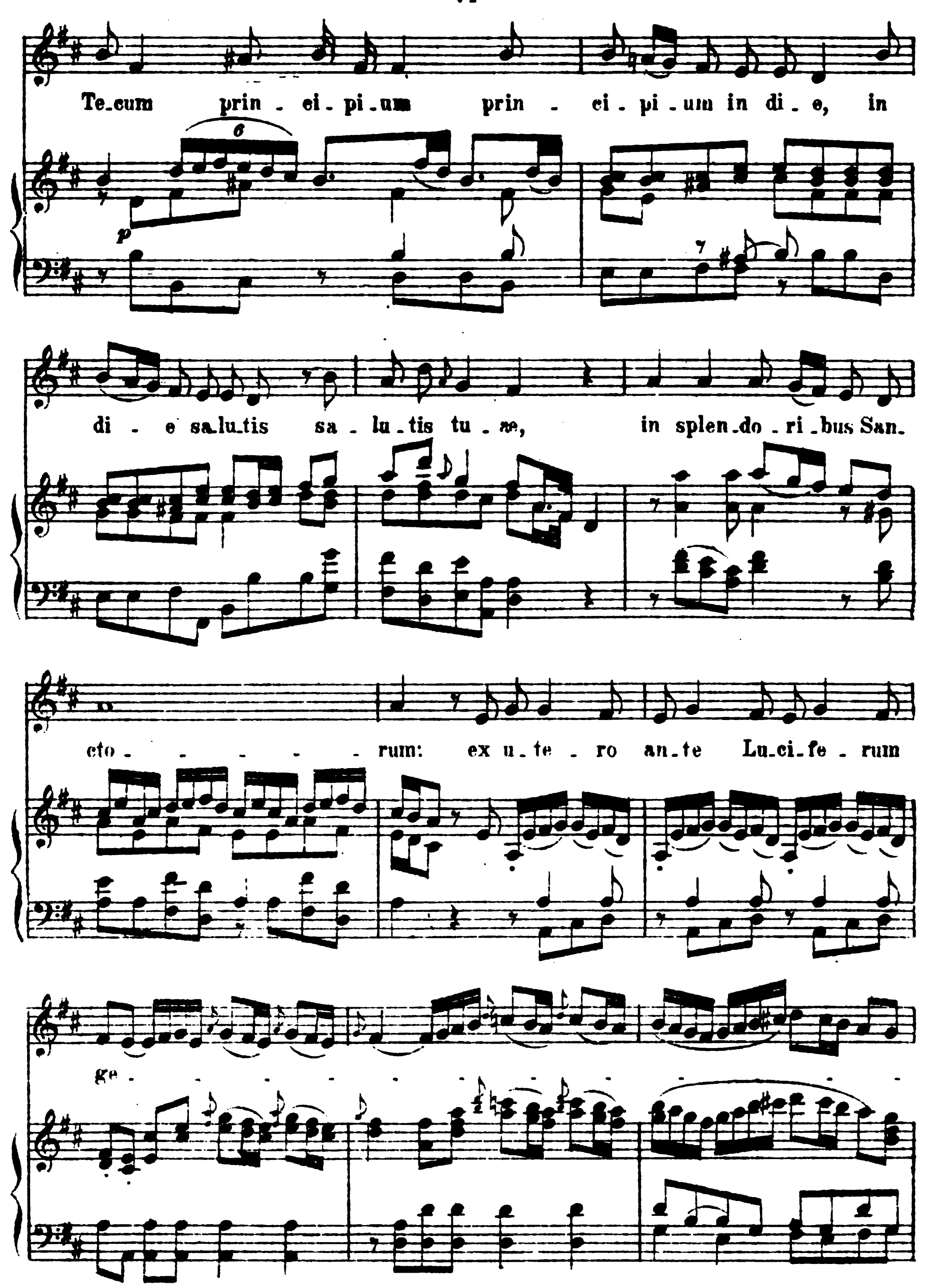
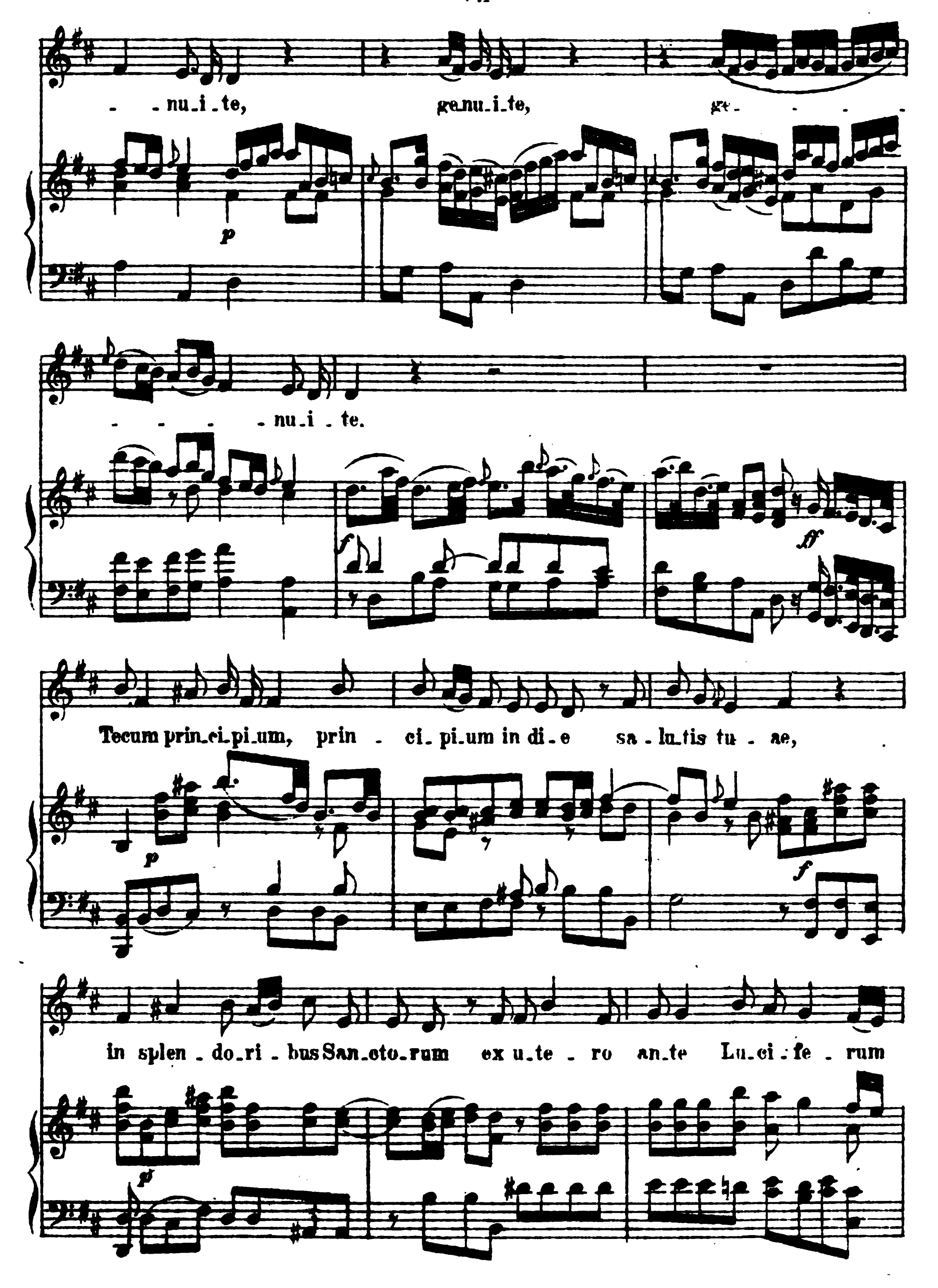
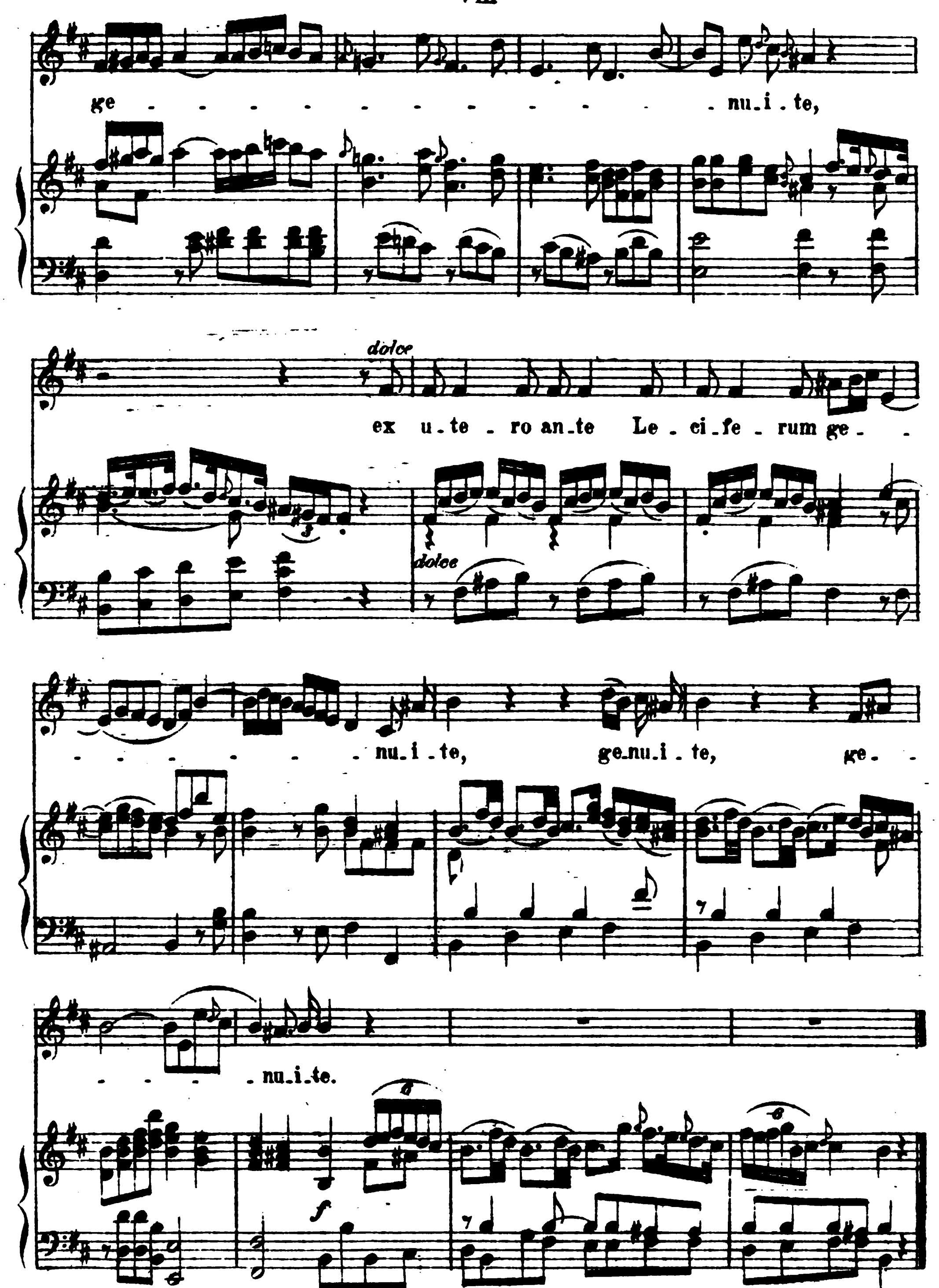
„TECUM PRINCIPIUM"

ПСАЛМЪ

соч.

ЛЕОНАРДО ЛЕО

для одного голоса съ аккомпаниментомъ Органа или Фортепіано.

Andante grazioso

Te_cum prin _ ci _ pi _ um prin _ ci _ pi _ um in di _ e, in
di _ e sa_lu_tis sa _ lu _ tis tu _ æ, in splen_do _ ri _ bus San_
cto _ _ _ _ _ _ rum: ex u _ te _ ro an_te Lu_ci_fe _ rum
ge _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

- nu-i-te, genu-i-te, ge- - - - -
- - - - - nu-i-te.
p
f
ff
Tecum prin-ci-pi-um, prin - ci-pi-um in di-e sa-lu-tis tu-ae,
p
f
in splen-do-ri-bus Sanc-to-rum ex u-te-ro an-te Lu-ci-fe-rum
p

ge - - - - - - - - - - - - nu_i - te,
dolce
ex u_te - ro an_te Le - ci_fe - rum ge - -
dolce
- - - - - - nu_i - te, ge_nu_i - te, ge - -
- - - - nu_i_te.
f

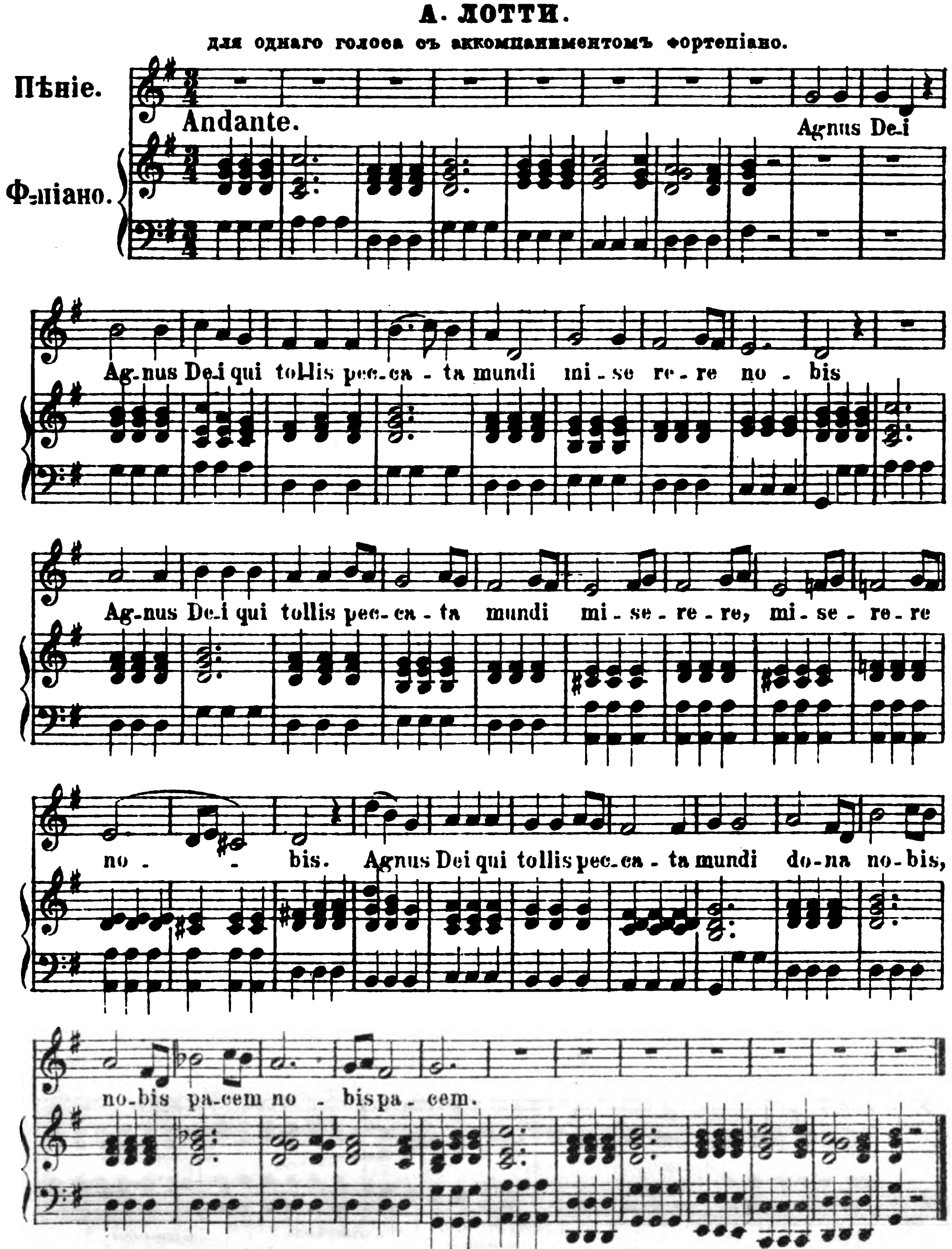
IX

3º приложеніе (къ гл. V)

„AGNUS DEI"

соч.

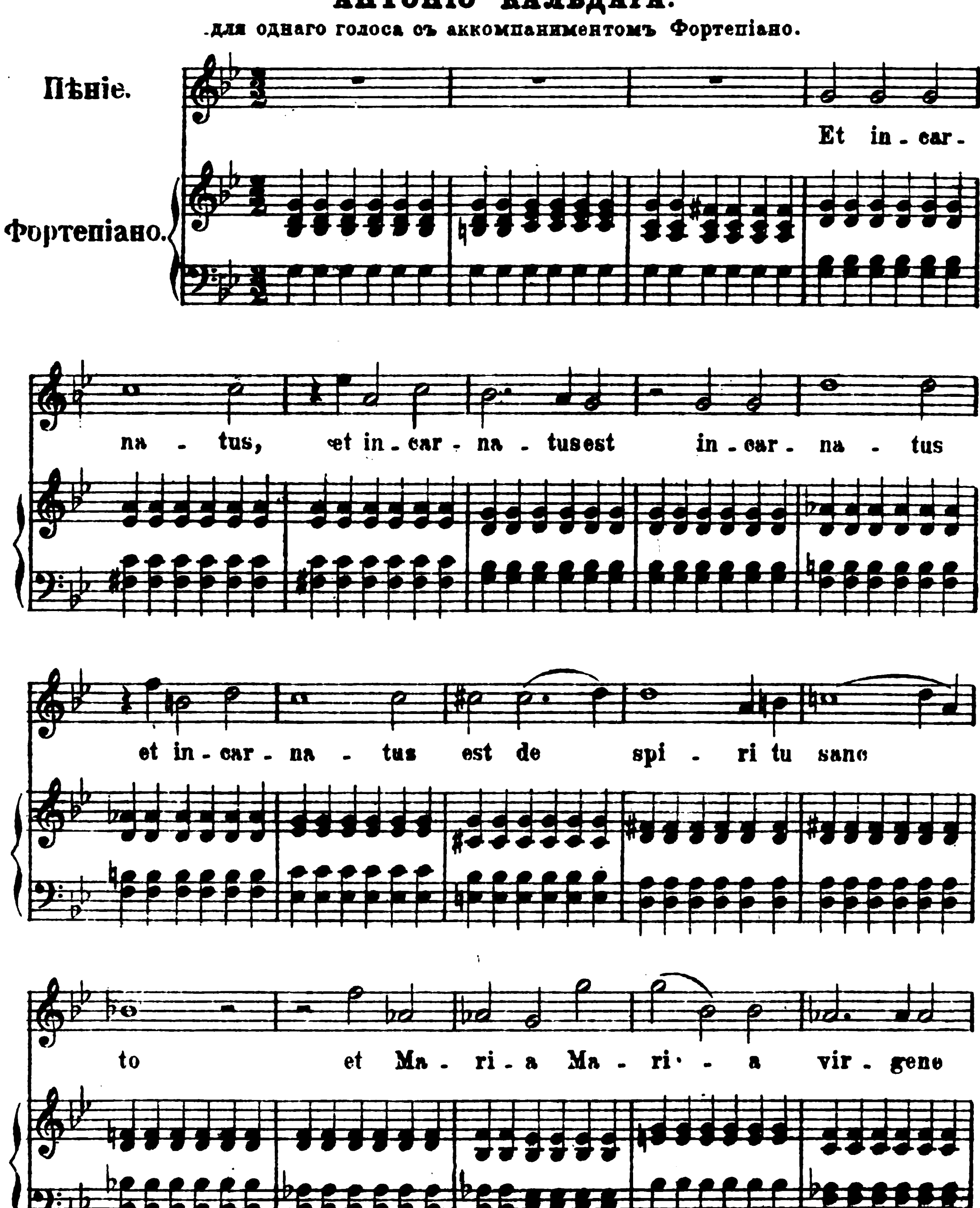
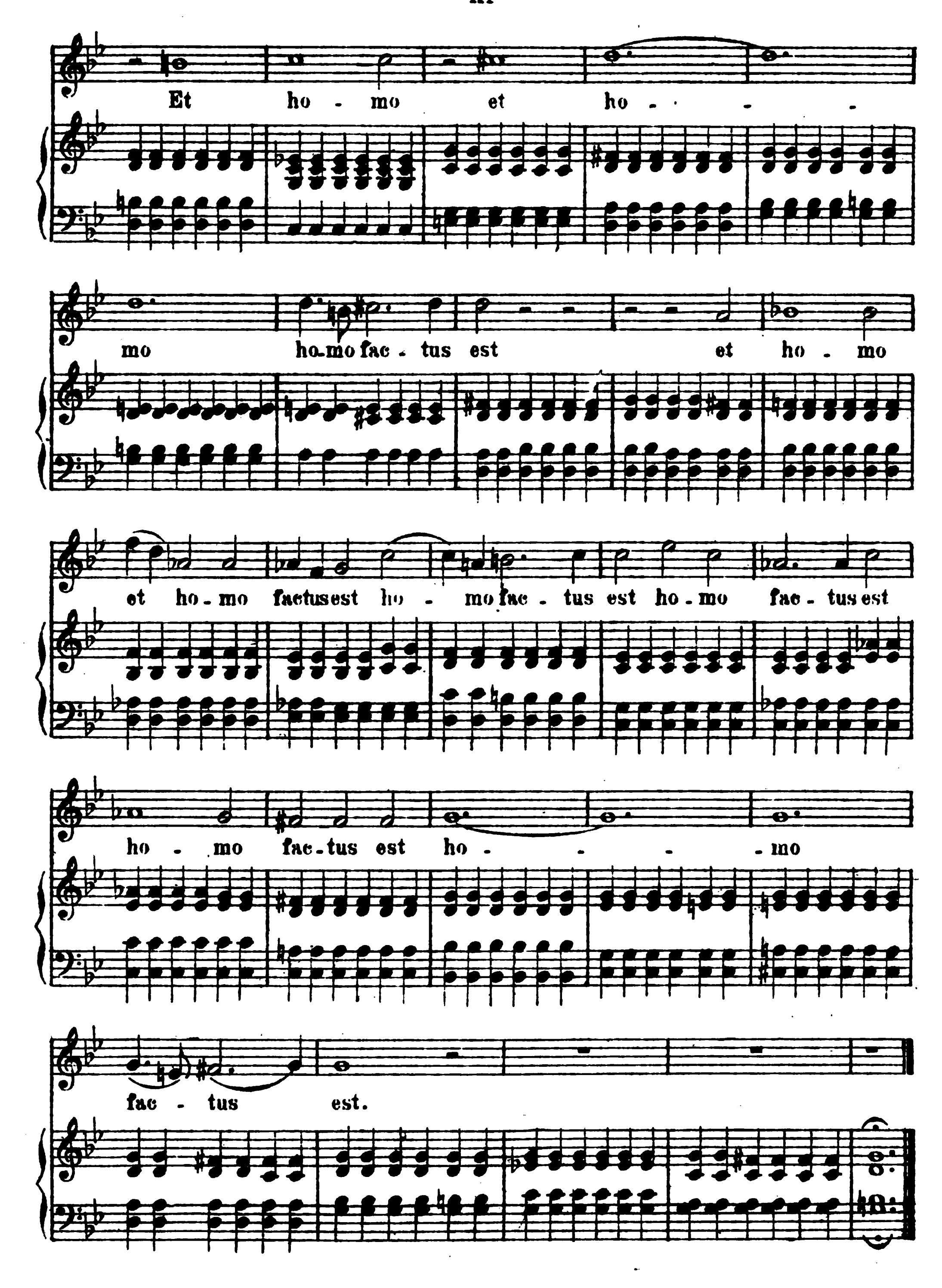
А. ЛОТТИ.

для одчаго голоса съ аккомпаниментомъ фортепіано.

4^е^ приложеніе (къ гл.V)

„ET INCARNATUS EST"

соч.

АНТОНІО КАЛЬДАРА.

для однаго голоса съ аккомпаниментомъ Фортепіано.

Et ho - mo et ho - - - mo ho-mo fac - tus est et ho - mo
et ho-mo factusest ho - mo fac - tus est ho-mo fac - tus est
ho - mo fac-tus est ho - - - - mo
fac - tus est.

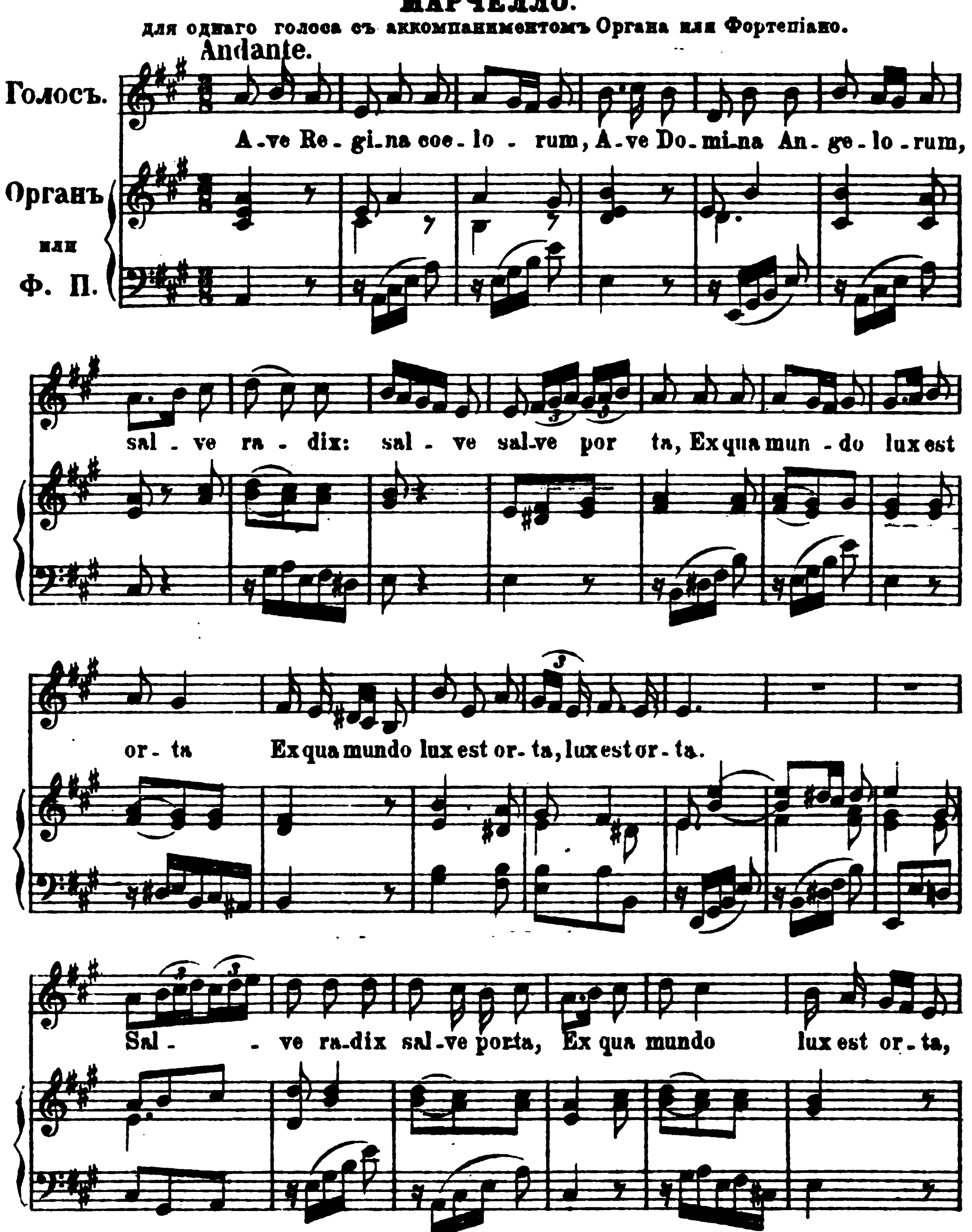
XII

5е приложеніе (къ гл. V)

„AVE REGINA“

соч.

МАРЧЕЛЛО.

для однаго голоса съ аккомпаниментомъ Органа или Фортепіано.

lux est or - ta, lux est or - ta. Gaude vir-go glo-ri - o - sa su-per

o mnes speci - o - sa; va - le o va - le de-co-ra va - le, va - le et pro

no - bis Christum ex - o - ra, ex - o - ra Christum, Chri - stum ex - o -

ra. Va - - le o val-de de-co-ra, et pro

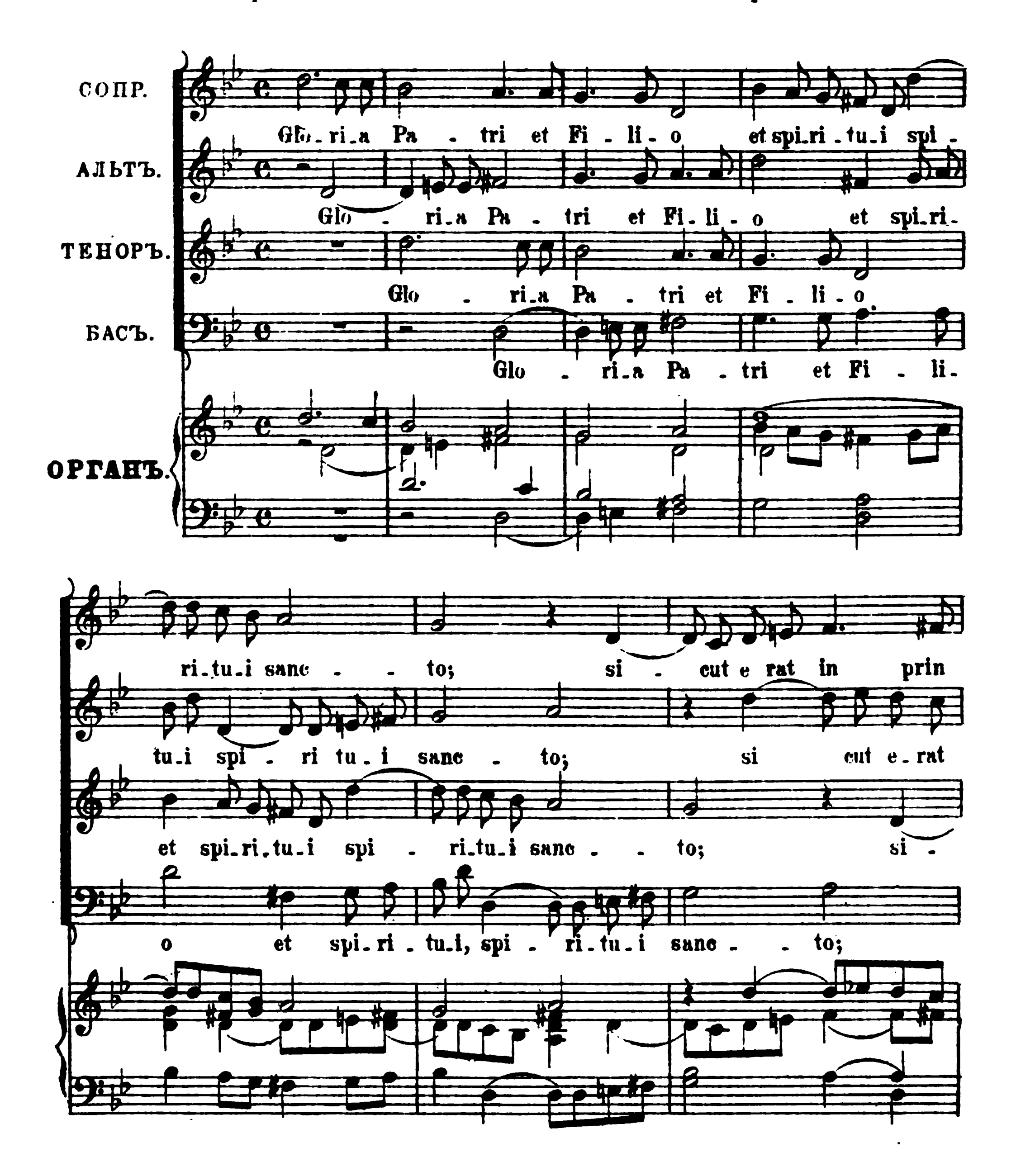
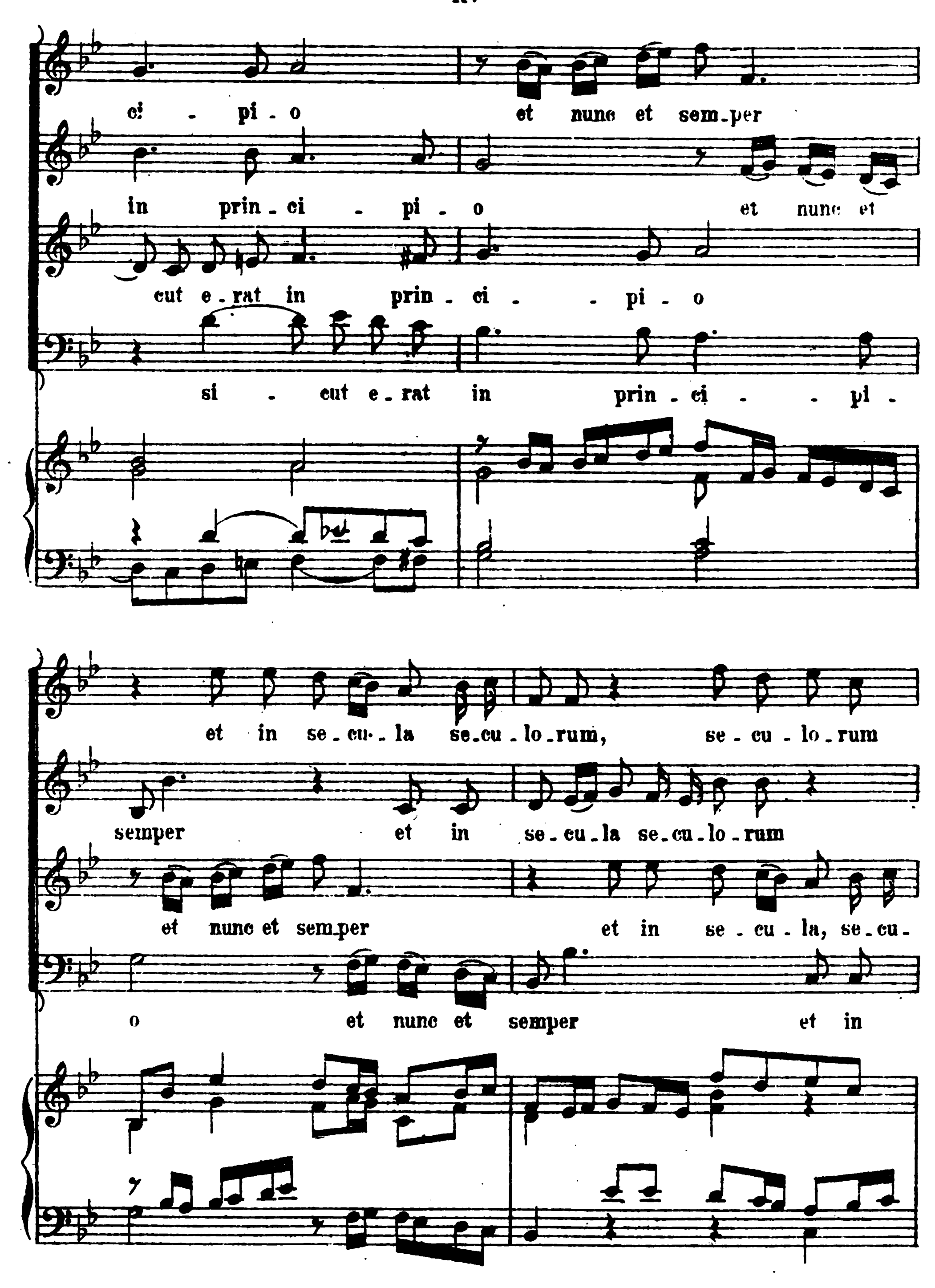
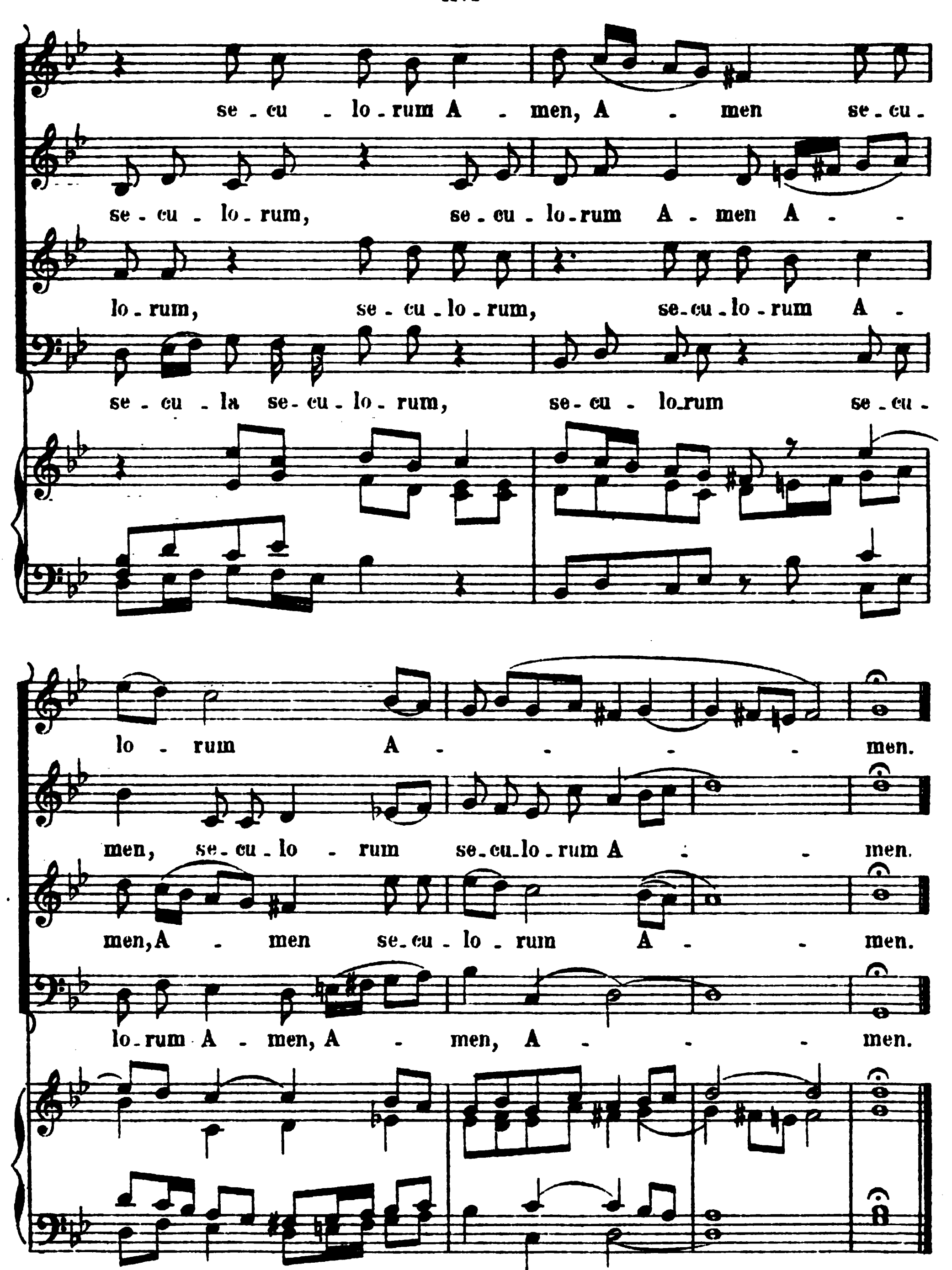
no-bis, pro-no-bis Christum, Christum ex-o - ra.

6е приложенiе (къ гл. X)

„GLORIA PATRI“

соч.

Г. ПУРЦЕЛЛЯ.

Четырыхъ голосый канонъ съ аккомпоньементомъ органа.

ci - pi - o et nunc et sem_per
in prin - ci - pi - o et nunc et
cut e_rat in prin - ci - - pi - o
si - cut e - rat in prin - ci - - pi -
et in se - cu - la se_cu - lo_rum, se - cu - lo - rum
semper et in se - cu - la se_cu - lo - rum
et nunc et sem_per et in se - cu - la, se_cu -
o et nunc et semper et in

se - cu - lo - rum A - men, A - men se - cu -
se - cu - lo - rum, se - cu - lo - rum A - men A - -
lo - rum, se - cu - lo - rum, se - cu - lo - rum A -
se - cu - la se - cu - lo - rum, se - cu - lo - rum se - cu -
lo - rum A - - - - men.
men, se - cu - lo - rum se - cu - lo - rum A - - men.
men, A - men se - cu - lo - rum A - - men.
lo - rum A - men, A - men, A - - - men.

Объясненія къ приложеніямъ.

Шесть композицій изложенныхъ въ приложеніяхъ къ 3-ей части представляютъ собою хорошіе образчики музыкальной литературы той эпохи; нѣкоторыя изъ нихъ, въ особенности ,,Magnificat'' соч. Кариссими и ,,Et incarsatus est'' соч. Кальдара суть произведенія, которыя будучи надлежащимъ образомъ исполнены, способны даже въ наше время доставить немалое наслажденіе слушателю. Что касается композиціи Лотти, то въ ней, помимо мелодической простоты и чистоты стиля нельзя не отмѣтить черты, присущей главнымъ образомъ Венеціанской школѣ того времени, а именно удачнаго совокупленія чистоты стиля съ стремленіями Венеціанцевъ къ хроматизму; *dur* и *mol*, хроматически очередующіяся напр: въ 26—24 тактахъ, считая отъ конца, а также въ 13—11 (тоже отъ конца) сопоставлены очень красиво и даютъ весьма благородный эффектъ.

,,Tecun principium'' соч. Лео и ,,Gloria Patri'' соч. Пурцеля могутъ быть поставлены весьма высоко со стороны гладкости голосоведенія при условіи довольно сложной въ контрапунктномъ отношеніи фактуры; первая изъ названныхъ вещей сверхъ того отличается и весьма значительными красотами въ гармоническомъ отношеніи.

Приведены всѣ эти композиціи въ настоящемъ изданіи какъ примѣры, какъ образчики музыкальной литературы того времени, о которомъ идетъ рѣчь въ 3-ей части книги; нѣтъ сомнѣнія въ томъ, что для читателя такого рода образчики представятъ тѣмъ большій интересъ, что избраны здѣсь какъ разъ такія композиціи, которыя трудно доставать въ музыкальныхъ магазинахъ нашего времени и располагать которыми для просматриванья ихъ при чтеніи исторіи музыки представляется весьма мало доступнымъ.

Часть IV-я

МУЗЫКАЛЬНЫЕ КЛАССИКИ,

РОМАНТИКИ, И ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЕ ОПЕРНОЕ ДѢЛО

КО 2-ой ПОЛОВИНѢ XIX-го ВѢКА.

I.

МОЦАРТЪ КАКЪ ОПЕРНЫЙ КОМПОНИСТЪ И ЕГО СОВРЕМЕННИКИ ИТАЛЬЯНЦЫ.

Нѣсколько предварительныхъ словъ.—Моцартъ. Біографическія данныя.—Композиторская дѣятельность Моцарта на поприщѣ оперной композиціи и значеніе ея для искуства.—Компонисты итальянской оперы современники Моцарта.

Прежде чѣмъ перейдти къ симфонической эпохѣ представителями которой служатъ Моцартъ, Гайднъ и Бетховенъ, необходимо остановиться на дѣятельности одного изъ нихъ, Моцарта, посвященной оперному дѣлу, чтобъ тѣмъ закончить исторію развитія оперы до начала настоящаго столѣтія и дать цѣльную картину того, что засталъ въ этой области музыкальнаго искуства XIX-ый вѣкъ. Со стороны постановки дѣла оперной композиціи на почву музыкальной драмы, по части единства въ оперѣ между музыкой и драматическимъ матеріаломъ ея, со стороны художественной и реальной правды, опера Глука конечно являлась такимъ противникомъ итальянской современной ей оперы, съ которымъ послѣдняя не могла бороться, что и доказали факты послѣ-

дующаго за дѣятельностью Глука положенія opepнaгo дѣла. Но со стороны мелодики оставался еще шагъ впередъ, при посредствѣ котораго итальянская опера внѣ предѣловъ своего отечества должна была бы окончательно уступить занимаемое до того времени первое мѣсто; для полной побѣды надъ нею оставалось поразить ее ея-же оружіемъ, именно тѣмъ, что по началу и создало ея блестящее положеніе. Шагъ этотъ былъ сдѣланъ Моцартомъ, представителемъ инаго чѣмъ Глукъ направленія въ смыслѣ исходной точки его именно изъ традицій итальянской же оперы. Направленіе Моцарта, болѣе чѣмъ чье нибудь имѣя обще-человѣческое значеніе, не будучи въ сущности ни нѣмецкимъ, ни итальянскимъ, ни французскимъ, а будучи такъ сказать идеальнымъ, исходя по началу отъ итальянской оперы, сдѣлалось для послѣдней именно гибельнымъ, такъ какъ благодаря ему прежній престижъ итальянской оперы въ Германіи былъ окончательно потерянъ (во Франціи тоже случилось благодаря дѣятельности Глука). Выдерживая до извѣстной степени борьбу съ Глуковскимъ направленіемъ, итальянская опера не могла выдержать ее съ тѣмъ, что побивало ее собственнымъ ея оружіемъ, т. е. съ тѣмъ направленіемъ, которое являли собою оперныя произведенія Моцарта.

Вольфгангъ Амадей Моцартъ родился 27 января 1756 г. въ Зальцбургѣ. Музыкальное развитіе его въ періодъ его дѣтства шло подъ руководствомъ его отца и съ отцомъ же въ 1762 г., т. е. на седьмомъ году своей жизни, совершилъ Моцартъ свое первое концертное путешествіе по тогдашней образованной Европѣ. Былъ онъ въ Вѣнѣ, Мюнхенѣ, Парижѣ, Гаагѣ, Амстердамѣ, Лондонѣ, вездѣ возбуждая восторгъ и изумленіе. Да и какъ было не изумляться глядя на этаго „чудо-ребенка“, какъ называли вездѣ Моцарта, на этаго менѣе чѣмъ семилѣтняго концертанта-пьяниста? Первыя композиціи Моцарта (двѣ сонаты для скрипки и фортепьяно) напечатаны были, когда автору ихъ не было еще полныхъ восьми лѣтъ—фактъ небывалый въ лѣтописяхъ искуства, доказывающій какими сверхъестественными шагами шло впередъ музыкальное развитіе Моцарта. Въ 1768 г., слѣдовательно двѣнадцатилѣтнимъ ребенкомъ, окончилъ Моцартъ свою первую оперу. Опера эта, заказанная императоромъ въ Вѣнѣ, была трехъ актная *opera buffa* „La finta semplice“; поставлена она почему-то не была, но вскорѣ послѣ нея готова была вторая опера „Bastien und Bastienne“, кото-

рую и поставили въ одномъ богатомъ семействѣ Месмеровъ въ Вѣнѣ, и которая прошла съ большимъ успѣхомъ подъ управленіемъ юнаго композиста. Въ 1768-омъ же году, 7-го декабря Моцартъ дирижировалъ только что оконченную имъ мессу —композицію, написанную имъ къ освященію вновь открытаго въ Вѣнѣ сиротскаго дома. Четырнадцати лѣтнимъ мальчикомъ Моцартъ занималъ уже должность капельмейстера въ Зальцбургѣ—по крайней мѣрѣ въ должности этой онъ значится въ Зальцбургскомъ календарѣ на 1770 г., въ промежуткѣ же (въ 1769 г.) совершилъ онъ путешествіе по Италіи, при чемъ долѣе всего оставался въ Болоньѣ, занимаясь тамъ музыкой подъ руководствомъ Мартини. Отъ Мартини, имя котораго пользовалось огромнымъ уваженіемъ, Моцартъ получилъ такой аттестатъ, что музыкальная академія въ Болоньѣ признала его своимъ дѣйствительнымъ членомъ—честь выпадавшая въ то время очень немногимъ компонистамъ и виртуозамъ. Вскорѣ затѣмъ (въ 1770 г.) была поставлена въ Миланѣ опера Моцарта „Митридатъ", и имѣла успѣхъ столь огромный, что выдержала въ одинъ сезонъ до двадцати представленій, сопровождавшихся самыми шумными проявленіями восторга передъ произведеніемъ этаго „Cavaliere filarmonico", какъ называли миланцы Моцарта. Въ 1771 году филармоническая академія въ Веронѣ поднесла молодому компонисту дипломъ на званіе капельмейстера академіи и ея почтеннаго члена, а годъ спустя Моцартъ одержалъ въ Миланѣ замѣчательную для тогдашняго времени музыкальную побѣду: его „serenata" („Ascanio in Alba") дана была одновременно съ композиціей знаменитаго Гассе „Ruggiero", и положительно убила послѣднее произведеніе своими красотами. Не надо при этомъ забывать того, что Гассе былъ въ это время на верху своей славы, что онъ былъ любимцемъ цѣлой Германіи и Италіи, и что Моцарту съ другой стороны въ этомъ году исполнилось всего только шестнадцать лѣтъ. „Этотъ мальчикъ" сказалъ про него Гассе „скоро вѣроятно заставитъ забыть всѣхъ насъ". Въ 1772 году окончилъ Моцартъ свою оперу „Il sogno di Scipione", писанную имъ для Зальцбурга; черезъ годъ послѣ того поставилъ онъ въ Миланѣ еще новую оперу „Lucio Silla"; а еще черезъ два года окончилъ почти въ одно время двѣ оперы: одну для Мюнхена „La bella finta giardiniera", и для Зальцбурга—„Il re pastore". Если мы провѣримъ теперь все это, то окажется, что девятнадцати лѣтъ отъ роду Моцартъ былъ уже членомъ различ-

ныхъ академій, занималъ нѣсколько должностей почетныхъ капельмейстеровъ, былъ любимцемъ публики лучшихъ театровъ Европы и автором семи капитальныхъ оперъ, не считая всего другаго написаннаго имъ за это время въ огромномъ количествѣ. Трудно себѣ представить что-нибудь, что было бы болѣе блестяще, что носило бы большій характеръ совершенной исключительности, чѣмъ художественная жизнедѣятельность и художественная карьера Моцарта.

Вскорѣ послѣ того дѣятельность Моцарта, какъ опернаго композитора, начинаетъ принимать нѣсколько иной видъ, и молодой геній его, явно начавшій крѣпнуть, выходитъ на иную дорогу: Моцартъ становится не тѣмъ итальянцемъ-Моцартомъ, который пишетъ рядъ прелестныхъ, но насквозь итальянскихъ оперъ, а тѣмъ Моцартомъ, котораго мы знаемъ въ „Донъ-Жуанѣ" и его позднѣйшихъ вещахъ. Случился этотъ поворотъ въ 1781 году, когда поставлена была въ Мюнхенѣ опера Моцарта „Идоменей," писанная имъ къ тексту аббата Вареско; за нею уже послѣдовалъ рядъ капитальнѣйшихъ, столь самобытныхъ оперъ композиста, имѣющихъ въ общемъ, помимо своего чисто-художественнаго значенія, огромное значеніе историческое. Въ томъ же году, когда шелъ въ Мюнхенѣ „Идоменей," было поставлено въ Вѣнѣ и „Похищеніе изъ сераля;" въ 1786 году шелъ тамъ же „Schauspiel-director," вслѣдъ за тѣмъ—„свадьба Фигаро," писанная къ тексту Да-Понте, съ сюжетомъ заимствованнымъ изъ комедіи Бомарше; годъ спустя оконченъ былъ „Донъ-Жуанъ" съ текстомъ того же либреттиста, и поставленъ въ Прагѣ ([1]); еще три года спустя кончена была опера „Cosi fan tutte," вслѣдъ за ней (въ 1791 году), по случаю коронованія императора—„Титово милосердіе" и въ концѣ того же—года „Волшебная флейта." „Волшебная флейта" и была послѣдней оперой Моцарта; 7-го декабря 1791 года умеръ онъ, не достигнувъ тридцати-шести-лѣтняго возраста. Уже не задолго до смерти получилъ онъ назначеніе на должность помощника капельмейстера Св. Стефана въ Вѣнѣ (капельмейстеромъ былъ Гофманъ), каковая должность упрочивала до извѣстной степени его матеріальное благосостояніе, бывшее въ продолженіи всей его жизни, несмотря на всѣ его успѣхи, весьма неблес-

---

(1) Примѣч. Столѣтній юбилей оперы „Донъ Жуанъ" праздновался на различныхъ оперныхъ сценахъ (особеннымъ парадомъ было обставлено торжество въ Парижѣ) 29 октября 1887 г. *А. Р.*

тящимъ. Погребенъ Моцартъ былъ въ Вѣнѣ. Впослѣдствіи чуть-ли не въ концѣ пятидесятыхъ годовъ нашего столѣтія на могилѣ его былъ поставленъ роскошный памятникъ. Послѣднее свое произведеніе оставилъ Моцартъ неоконченнымъ; это былъ „Реквіемъ." заказанный ему графомъ Вальзеггомъ и оконченный уже послѣ смерти композитора по имѣвшемуся на этотъ счетъ матеріалу, оставленному композистомъ, бывшимъ ученикомъ Моцарта, Зюсмайеромъ.

Объ личномъ характерѣ Моцарта стоитъ также сказать нѣсколько словъ.

Едва ли можно себѣ представить другое историческое существованіе, другую истинно художественную жизнь, которыя были бы болѣе чѣмъ существованіе и жизнь Моцарта незапятнанными, наивными, чистыми до послѣдней степени, Нравственная миловидность, нравственная граціозность этаго человѣка, были велики, какъ былъ великъ его геній. По совершенно справедливому замѣчанію историка Доммера „Моцарта если и нельзя назвать одной изъ грандіозныхъ, величавыхъ личностей исторіи искуства, то во всякомъ случаѣ онъ былъ несомнѣнно одною изъ личностей наиболѣе симпатичныхъ." Нравственная физіономія его въ высшей степени соотвѣтствовала его физіономіи музыкальной; его характеръ былъ чистъ и ясенъ до прозрачности, какъ чисты и ясны аріи его оперъ, его струнные квартетты и квинтетты, его фортепьянные сонаты, словомъ всякая изъ его композицій. Работалъ Моцартъ какъ истинный геній: безъ труда и усилій; все шло у него легко, живо, какъ будто само-собою и само по себѣ; онъ писалъ и сидя въ дорожномъ экипажѣ во время путешествія, и сидя у себя дома; онъ обдумывалъ свои композиціи и въ веселой компаніи, отъ которой былъ всегда не прочь, и одинъ одинешенекъ, сидя въ періодѣ незавидныхъ матеріальныхъ обстоятельствъ въ какомъ-нибудь заброшенномъ трактирчикѣ обширной Вѣны. Отъ трудной спѣшной работы переходилъ онъ къ билліардной игрѣ, отъ обдумыванія новой оперы— къ обдумыванію двухъ - трехъ камерныхъ вещей разомъ. И при всей этой видимой легковѣсности Моцартъ былъ человѣкомъ крайне способнымъ къ труду. Назвать его нетрудолюбивымъ было бы болѣе чѣмъ несправедливо; но дѣло въ томъ, что трудиться усидчиво ему не приходилось, благодаря той дѣйствительно колоссальной силѣ его генія, которою обладалъ онъ, и благодаря той гигантской композиторской

техникѣ, тѣмъ огромнымъ практическимъ и теоритическимъ знаніямъ, которыя ясно даютъ себя чувствовать въ каждой изъ его даже мельчайшихъ композицій.

Значеніе Моцарта какъ чисто-инструментальнаго композитора, какъ человѣка-художественная дѣятельность котораго представляетъ прямой шагъ отъ Гайдновской эпохи къ эпохѣ Беетховенской, это значеніе его очень велико, но тѣмъ не менѣе Моцартъ, какъ оперный композиторъ, есть нѣчто столь-же великое, какъ съ исторической, такъ и съ чисто-эстетической точки зрѣнія. Церковныя композиціи Моцарта, во главѣ которыхъ стоитъ выдающійся изъ всѣхъ нихъ его „Реквіемъ,“ суть во всякомъ случаѣ продуктъ своего времени, и имѣютъ потому значеніе болѣе текуще-историческое. Время это отжито исторіей, и несмотря ни на какія художественныя достоинства этихъ композицій, онѣ уже и сейчасъ отошли отчасти въ область прошлаго, потеряли отчасти свое чисто эстетическое значеніе; въ будущемъ конечно случится это и въ еще въ большой степени. Не то совершенно представляютъ собой оперныя композиціи Моцарта. Ихъ значеніе вѣчно. Онѣ изъ тѣхъ величайшихъ памятниковъ искуства, имѣющихъ въ себѣ абсолютное художественное совершенство — разумѣется насколько абсолютное совершенство возможно въ мірѣ искуства — которые понятны для всѣхъ вѣковъ и народовъ, которые не могутъ быть непризнанными какими бы то ни было поколѣніями, на которые не посягнетъ никогда ни время, ни направленіе времени. Что оперы Моцарта даются теперь сравнительно рѣже чѣмъ оперы другихъ позднѣйшихъ композиторовъ, это собственно отнюдь не есть доказельство того, что онѣ отжили свой вѣкъ и *должны* быть сданы въ архивъ на ряду съ оперными композиціями другихъ композиторовъ Моцартовскаго времени. Фактъ рѣдкаго появленія на репертуарѣ нѣкоторыхъ Европейскихъ сценъ оперъ Моцарта объясняется прежде всего паденіемъ въ наше время вокальнаго дѣла, паденіемъ столь замѣтнымъ, что оно бросается въ глаза всякому, желающему присмотрѣться къ тому, какихъ пѣвцовъ видитъ онъ передъ собою въ наше время и сравнить ихъ съ пѣвцами ну хоть бы конца первой половины и начала второй половины нынѣшняго столѣтія. Стоитъ только припомнить какіе пѣвцы пѣли хотя бы на русскихъ столичныхъ сценахъ тогда и какіе поютъ теперь, для того, чтобъ понять, почему попытки возобновленія напр. Моцартовскаго „Донъ-Жуана“,

какъ это было въ Москвѣ въ восьмидесятыхъ годахъ, оканчиваются неудачами. Съ паденіемъ вокальнаго дѣла измѣнились и вкусы служителей вокальнаго искуства, измѣнился и масштабъ соотвѣтствія ихъ вокальныхъ силъ и средствъ съ исполняемымъ ими репертуаромъ, а съ тѣмъ вмѣстѣ и степень возможности осуществленія оперъ Моцарта значительно сократилась. Конечно параллельно этому должны были мѣняться и вкусы того собирательнаго лица, для котораго собственно существуютъ театры, оперныя представленія и пр. т. е. вкусы публики.

Съ каждымъ десяткомъ лѣтъ вкусы этаго собирательнаго лица мѣнялись, мѣняются и будутъ мѣняться; въ нихъ отражались и отражаются всевозможныя обще-историческія явленія, всевозможныя направленія политической, художественной и просто общественной жизни; на нихъ вліяли безъ исключенія всѣ причины общаго строя историческихъ событій. Пріучаемый и очень скоро пріучающійся человѣкъ-публика мѣнялся довольно часто: то ему надобились „Фенелла“ Обера и „Вильгельмъ-Телль“ Россини, то онъ восторгался Мейерберомъ, то онъ млѣлъ передъ Гуно. Но сквозь все это прошло невредимымъ значеніе Моцартовскихъ оперъ; ни одинъ изъ вышеупомянутыхъ композиторовъ не умалилъ ни на йоту ихъ великаго художественнаго смысла не убилъ ихъ красотъ даже цѣлой помпой самыхъ крупныхъ эффектовъ, которые мы встрѣчаемъ напр. въ операхъ Мейербера. Это есть истина, которую вѣроятно всякому приходилось провѣрять на дѣлѣ. Всякій вѣроятно припомнитъ какъ не однажды въ жизни выносилъ онъ особенное, освѣжающее, отрезвляющее впечатлѣніе, прослушавъ „Донъ-Жуана“ Моцарта послѣ цѣлаго ряда оперъ новѣйшихъ композиторовъ. Многіе вѣроятно сознательно или инстенктивно чувствовали, слушая арію Церлины, ея дуэтъ съ Донъ-Жуаномъ, арію Дона Октавіо и пр. насколько необходимо слушать подобную музыку хотя бы иногда, хотя бы въ промежуткахъ между операми Мейербера, Вагнера и Гуно, необходимо, какъ необходимъ напр. чистый воздухъ въ промежуткахъ между посѣщеніемъ лучшихъ оранжерей, гдѣ собрано все, что есть хорошаго по части запаховъ, но въ которыхъ порою не много недостаетъ какъ разъ того, что хоть просто, но безъ чего не обойдешься, а именно простаго, чистаго воздуха. Сила простоты, безхитростности, трезвости въ искуствѣ почти неуловима, но она заявляетъ себя всегда

и вездѣ; истину эту понимали и признавали даже сами композиторы послѣ Моцартовской эпохи, и потому нерѣдко къ простотѣ прибѣгали какъ къ правдѣ въ искуствѣ, простоту если и не ставили своей задачей, то во всякомъ случаѣ клали ее въ основаніе какого-нибудь огромнаго цѣлаго. Что можетъ быть напр. проще какъ основныя мысли „Гугенотъ" и „Пророка" Мейербера, эти два простые, суровые хорала? Но вмѣстѣ съ тѣмъ, что можетъ быть по отношеніи къ названнымъ операмъ правдивѣе, художественнѣе чѣмъ они? Мейерберъ постигъ это какъ нельзя лучше, онъ понялъ, что иногда въ простотѣ заключается особенная сила эффекта, сила, которую не добудешь никакой хитро-сплетенной музыкальной комбинаціей.

Что Моцартъ, прежде чѣмъ пойдти по собственной дорогѣ шелъ по готовому пути прежней итальянской оперы, что онъ не прямо началъ свою дѣятельность съ „Идоменея", а написалъ до того много такого, что въ основаніи своемъ было не болѣе какъ хорошей итальянской оперой, есть явленіе, которое повторялось не однажды въ исторіи искуства: и Палестрина не сразу написалъ свою знаменитую мессу приведшую въ изумленіе конгрегацію, а шелъ сначала по пути проложенному его предшественниками; и Бахъ не началъ съ своей пассіоны по Св. Матвѣю, и Гендель не началъ съ ораторій; и Глукъ до „Орфея" написалъ многое такое, отъ чего потомъ самъ отрекся позднѣйшими своими операми; и Мейерберъ не началъ съ „Роберта"; и Вагнеръ до „Нибелунговъ" писалъ оперы инаго склада. Время, въ которое началъ Моцартъ компонировать оперы, было временемъ блестящаго положенія итальянской оперы. Глукъ своими реформами, даже своей явной побѣдой надъ итальянскою оперой, все же убить ея значенія не могъ; значеніе это создавалось вѣками и разумѣется не могло рухнуть сразу, не смотря на всю силу Глуковскаго генія, не смотря на всю огромность толчка, даннаго имъ дѣлу развитія оперной композиціи по новому для нея пути. Уронилъ значеніе итальянской оперы въ Германіи именно Моцартъ, человѣкъ бывшій въ началѣ вѣрнымъ сыномъ ея и потому именно лучше всякаго другаго имѣвшій возможность и средства открыть не только слабыя ея стороны, но и тѣ ея сильныя стороны, при посредствѣ которыхъ всего вѣрнѣе была побѣда надъ нею.

Въ то время, когда итальянская опера исключительно быстро шла

впередъ въ своемъ развитіи, т. е. во времена Скарлатти и слѣдовавшихъ за нимъ Неаполитанцевъ, она щеголяла именно тѣмъ, что въ Моцартовскихъ операхъ рѣшительно недосягаемо прекрасно: благороднымъ изяществомъ и простотой мелодики. Такимъ образомъ она была побита собственнымъ оружіемъ. Если не въ драматическомъ, то въ чисто-мелодическомъ отношеніи до-Моцартовская итальянская опера являла собою много достоинствъ; не естественно-ли при этомъ, что Моцарту вовсе не представлялось необходимостью сразу отвернуться отъ нея. Напротивъ того, вся историческая комбинація сложилась именно такимъ образомъ, что начать ему пришлось именно съ итальянской оперы, пришлось быть по началу чистокровнымъ итальянцемъ компонистомъ прежде чѣмъ стать тѣмъ, чѣмъ онъ сдѣлался за тѣмъ, т. е. человѣкомъ въ высшей степени восполнившимъ своей дѣятельностью на поприщѣ оперной композиціи дѣятельность Глука. Итальянская опера была нужна Моцарту какъ школа, и онъ прошелъ эту школу блестящимъ образомъ.

Та опера, которою Моцартъ началъ свою дѣятельность по части возсозданія новыхъ оперныхъ началъ, есть „Идоменей". Опера эта давно перестала быть необходимымъ звеномъ репертуара лучшихъ сценъ Европы, что однако не можетъ помѣшать признанію за нею помимо ея высокихъ достоинствъ уже того великаго значенія для исторіи искусства, что она была первою истинно-Моцартовской оперой. Яснѣе чего нельзя сказался въ ней характеръ тѣхъ стремленій, вѣнцомъ которыхъ служатъ „Донъ Жуанъ" и „Фигаро". Вмѣстѣ съ тѣмъ въ „Идоменеѣ" какъ нельзя лучше можно уловить ту значительную степень вліянія Глуковскихъ оперныхъ традицій, какую имѣли на Моцарта позднѣйшія оперы Глука. Въ «Идоменеѣ» можно положительно услѣдить, какъ совершался переломъ въ музыкальной личности Моцарта, какъ онъ, съ одной стороны имѣя исходнымъ пунктомъ принципы старо-итальянской оперы, а съ другой стороны—драматически-музыкальные принципы Глука, создавалъ нѣчто такое, что, стоя между тѣмъ и другимъ, дало въ результатѣ великіе типы его собственныхъ поздѣйшнихъ оперъ. Нечего и говорить о томъ, что «Идоменей» не представляетъ собой столь законченное, совершенное, драматическое цѣлое, какъ напр. «Донъ-Жуанъ»; въ первомъ можно видѣть рядомъ съ музыкальными образами старо-итальянскаго закала музыкальные вліянія Глука, и

тутъ же, какъ результатъ того и другого, уже лично-Моцартовскіе типы; всего этого нѣтъ въ «Донъ Жуанѣ», «Фигаро» и Волшебной Флейтѣ»; эти три оперы представляютъ собою уже нѣчто сполна Моцартовское и еще вдобавокъ зрѣло--Моцартовское.

Главное на что необходимо обратить вниманіе относительно Моцартовскихъ типовъ, это—отличающая ихъ музыкальные образы замѣчательная естественность, жизненная правда и крайняя простота. Дѣйствующія лица Моцартовской оперы суть дѣйствительные живые люди; они представляютъ собой полное отсутствіе ходульности, въ которую, сказать кстати, такъ легко впадали даже даровитѣйшіе композиторы его и позднѣйшаго времени и будутъ вѣроятно впадать вѣчно. Слушая аріи Моцартовскихъ героевъ, чувствуешь невольно въ какой степени естественна и правдива до мелочей мелодія этихъ арій, до какой степени ни въ ней, ни въ гармонизаціи, ни въ общей отдѣлкѣ всего цѣлаго, нѣтъ ни малѣйшей натяжки, не замѣтно никакихъ стремленій на основаніи извѣстныхъ принциповъ создать извѣстное музыкальное цѣлое. Такіе оперные герои какъ Донъ-Жуанъ, Лепорелло, и пр. остаются всегда голой истинной; они не поютъ и не играютъ на сценѣ, они, если такъ можно выразиться, музыкально проживаютъ передъ слушателемъ извѣстную жизненную драму. Во всѣхъ положеніяхъ они остаются вѣрными сами себѣ. Лепорелло есть вездѣ одинъ и тотъ же Лепорелло; его маленькія, отдѣльныя фразы, его нѣсколько нотокъ въ ансамблѣ, прямо и донельзя ярко очерчиваютъ его характеръ, намекаютъ на тоже самое, что лежитъ въ основаніи всей его партіи. Въ отношеніи умѣнья вести ансамбли такъ, чтобъ голоса ихъ ни на мгновенье не дѣлались мертвыми голосами, чтобъ они ни разу не переставали быть живыми и типичными до нельзя дѣйствующими лицами извѣстной драматически-музыкальной комбинаціи, въ этомъ отношеніи Моцартъ рѣшительно не имѣлъ и не имѣетъ себѣ соперниковъ. Можно себѣ представить большую силу и страсть, чѣмъ тѣ, которыя имѣются во оперныхъ ансамбляхъ Моцарта, можно пожалуй указать на большіе чѣмъ у него ансамбльные эффекты, но рѣшительно нельзя найдти ничего въ мірѣ оперныхъ ансамблей, чтобы по своей консенквентности, по своей правдѣ и цѣлостности стояло выше ансамблей напр. „Донъ-Жуана“, чтобы дало слушателю большую возможность уловить въ четырехъ, пяти, шести-голосномъ сочетаніи ин-

дивидуальныя черты каждаго изъ дѣйствующихъ лицъ всей музыкально-драматической комбинаціи. Строго говоря это относится даже и не только лишь къ „Донъ-Жуану“, а и вообще къ Моцартовскимъ операмъ, писаннымъ послѣ „Идоменея“.

Все это однако отнюдь не было результатомъ одной только личной даровитости Моцарта какъ композитора; техникой композиціи обладалъ онъ въ совершенствѣ. Ему давалось легко то, надъ чѣмъ бы пришлось трудиться другому, что пришлось бы другому придумывать, и было оно такъ столько-же вслѣдствіе его даровитости, сколько и вслѣдствіе его колоссальной техники, его замѣчательной музыкальной образованности. Какъ контрапунктистъ Моцартъ блестяще заканчиваетъ своей личностью длинную эпоху развитія контрапункта; про него, какъ про І. С. Баха, можно сказать, что онъ подписалъ этой области развитія музыкальнаго искуства итогъ, дальше котораго некуда было идти. Многіе изъ лучшихъ мастеровъ дѣла до-Моцартовской эпохи далеко уступаютъ ему по части огромности техническихъ знаній, благодаря которымъ Моцартъ обладалъ столь замѣчательной легкостью, естественностью и простотой въ дѣлѣ отдѣлки даже самыхъ трудныхъ, самыхъ сложныхъ комбинацій. Хотя собственно симфоніи и не состоятъ въ области того, объ чемъ идетъ рѣчь въ этой главѣ, но тѣмъ не менѣе можно указать изъ ихъ области нѣчто, какъ примѣръ одной изъ величайшихъ въ исторіи искуства контрапунктныхъ работъ: эта послѣдняя часть симфоніи „Юпитеръ“ (c-dur.). Всякій, кто слышалъ эту оркестровую контрапунктную громаду, вѣроятно признаетъ за ней одно и тоже значеніе, а именно: значеніе одного изъ величайшихъ памятниковъ музыкальной литературы, величайшихъ какъ по красотѣ каждой изъ идей этаго произведенія взятой въ отдѣльности, такъ и по тому техническому, контрапунктному совершенству, съ которымъ эти идеи развиты и отдѣланы въ самыхъ сложныхъ, въ самыхъ совершенныхъ комбинаціяхъ.

Нельзя не признать за оперными композиціями Моцарта еще однаго, весьма важнаго достоинства, это—крайней простоты и невычурности самыхъ средствъ, которыми добывалъ онъ замѣчательные оперные эффекты. Положительно трудно было бы указать хотя на одну комбинацію инструментовъ въ оркестровыхъ образахъ Моцартовскихъ оперъ, которая не была бы простѣйшей и естественнѣйшей въ своемъ

родѣ. Возьмемъ для примѣра хоть обѣ сцены мрачныхъ, демоническихъ столкновеній Донъ-Жуана съ статуей Командора: на кладбищѣ и у себя за ужиномъ. На слушателя эти сцены производятъ потрясающее впечатлѣніе, эффектъ ихъ огроменъ, а между тѣмъ сама музыкальная сторона дѣла, сама инструментальная комбинація вмѣстѣ съ этой тянущейся одной нотой статуи, съ этимъ тяжелымъ, всеодавящимъ, всесокрушающимъ orgel punct'омъ, проста и безхитростно-естественна до послѣдней степени. Фактъ замѣчательный для нашего, такъ сказать инструментальнаго, вѣка: оперныя увертюры Моцарта до нашихъ дней не сошли со сцены; до сихъ поръ онѣ держатся на лучшемъ концертномъ репертуарѣ—самое яркое доказательство чисто-музыкальныхъ и симфоническихъ достоинствъ этихъ оркестровыхъ произведеній геніальнаго мастера. Ни грандіозныя творенія Бетховена, ни блескъ Берліозовской и Листовской инструментовки, не смогли умалить значенія этихъ достоинствъ, не смогли сдвинуть Моцартовскія увертюры съ того высокаго положенія, какое занимаютъ онѣ въ области оркестровой литературы. Конечно нѣчто аналогичное могло бы имѣть мѣсто и по отношеніи къ самымъ операмъ Моцарта, еслибъ, какъ было выяснено выше, „инструментальный вѣкъ" не сказался между прочимъ паденіемъ вокальнаго дѣла, благодаря которому новѣйшія оперныя произведенія, писанныя уже по иному масштабу вокальныхъ принциповъ, исключили для Моцартовскихъ оперъ возможность постоянно и на всѣхъ сценахъ держаться на репертуарѣ.

Между современниками Моцарта, итальянскими оперными композиторами, необходимо назвать нѣкоторыхъ, игравшихъ извѣстную роль въ свое время и оперы которыхъ пользовались популярностью. Въ одно время съ Моцартомъ по части компонированья комической оперы фигурировалъ Сарти, авторъ знаменитой въ свое время комической оперы „Fra duè litiganti il terzo gode" (съ нѣмецкимъ текстомъ „Im Trüben ist gut fischen"). Далѣе слѣдуетъ назвать Паезіэлло (1741—1816 г.). Чимароза (1750—1801 г.)—авторъ оперы „ Matrimonio segretto", долгое время пользовавшейся справедливо заслуженнымъ успѣхомъ и державшейся на ряду съ Моцартовскими операми на репертуарѣ лучшихъ оперныхъ сценъ. Ригини (1756—1812 г.), хорошій мелодикъ-композиторъ, не отличавшійся впрочемъ ни особенной глубиной замысла, ни драматическою силою

таланта. Винченцо Мартинъ (1754—1810 г.), компонистъ, имѣвшій массу поклонниковъ въ Италіи, и въ Германіи (въ особенности въ Вѣнѣ) за свою оперу „Cosa rara". Славу свою впрочемъ Мартинъ пережилъ довольно скоро, также какъ и другой итальянецъ компонистъ Зингарелли. Съ ними же можно назвать и итальянизированнаго насквозь нѣмца Фердинанда Паэра, композиста весьма небездарнаго по части оперной композиціи, но также довольно быстро сошедшаго со сцены. Первый изъ всѣхъ названныхъ компонистовъ, Сарти, пользовался между прочимъ и извѣстностью, какъ церковный компонистъ, сочиненія котораго отличались чистотой и благородствомъ стиля. Далѣе за симъ послѣдовала уже новая фаза развитія итальянской оперы, такъ какъ въ 1792 г. родился Джіоакмо Россини.

II.

ЭПОХА ПЕРВОНАЧАЛЬНАГО РАЗВИТІЯ СИМФОНИЧЕСКАГО СТИЛЯ И КАМЕРНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦІИ.

Общій взглядъ на развитіе инструментальныхъ формъ вообще и формы симфоніи въ особенности.—Ф. Э. Бахъ, какъ подготовитель Гайдновской эпохи.—Гайднъ и его значеніе въ исторіи искуства.—Моцартъ, какъ композитъ чисто-инструментальной музыки и его роль въ этой области.—Небольшое отступленіе къ прошлому по поводу формъ Серенаты, кассаціоны и дивертимента.—Общее значеніе инструментальныхъ композицій Моцарта.

Инструментальная музыка, какъ видно было выше, въ до-Баховскій періодъ развитія искуства играла далеко не такую роль, какую начала она играть послѣ Баха. Насколько второстепенно было ея значеніе по отношеніи къ музыкѣ вокальной въ средніе вѣка, настолько же быстро начинаетъ она выдвигаться на первый планъ съ половины XVIII-го вѣка. Послѣдній композитъ, трудами котораго кончается развитіе средне вѣковыхъ вокальныхъ формъ, есть именно І. С. Бахъ, и имъ же начинается новая эра въ существованіи искуства съ развитіемъ инстру-

ментальныхъ формъ во главѣ. Понятно, что новый порядокъ вещей явился на свѣтъ Божій не сразу, а подготовляясь общимъ ходомъ историческихъ событій; различные композисты, какъ Доменико Скарлатти, Телеманъ и многіе другіе, въ общей дѣятельности которыхъ просвѣщиваетъ стремленіе къ усовершенствованію инструментальныхъ формъ, въ сущности подготовляли ту эпоху, для которой Бахъ имѣетъ такое значеніе. Кромѣ І. С. Баха, равно великаго въ области вокальныхъ и инструментальныхъ формъ, непосредственно за нимъ на поприще инструментальной композиціи выступили другіе люди, между именами которыхъ имя Филиппа Эмануила Баха занимаетъ одно изъ видныхъ мѣстъ. Исключительное же развитіе и процвѣтаніе инструментальныхъ формъ начинается съ композиторской дѣятельности Гайдна, открывшаго своими композиціями эпоху развитія симфоническаго стиля, блистательно завершившуюся въ дѣятельности Бетховена. Гайднъ, Моцартъ и Бетховенъ, вотъ—три человѣка, дѣятельность которыхъ являетъ собою три огромные шага въ области развитія новыхъ традицій, тѣсно связанныхъ съ быстрымъ увеличеніемъ значенія инструментальной музыки.

Уже первая половина XVIII-го вѣка была богата инструментальными формами; фуга, токката, фантазія, варіаціи, множество танцовальныхъ формъ, всѣ онѣ являли собою инструментальныя формы, состоящія изъ одной части; Concerti grossi, камерный концертъ, сюита, партита, серената, дивертиментъ и соната (для одного или нѣсколькихъ инструментовъ) были сложными формами т. е. формами, состоявшими изъ нѣсколькихъ частей. Въ это же приблизительно время начинаетъ свое существованія и симфонія. Форму симфоніи многіе считаютъ непосредственно родившейся изъ сонаты, такъ какъ въ нашемъ смыслѣ слова и та, и другая есть одно и тоже, съ тою лишь разницею что соната (дуэттъ, тріо, квартеттъ и т. д.) есть композиція камерная, а симфонія—композиція оркестровая; но предположеніе это, весьма правдоподобное на первый взглядъ, однако неправильно. На самомъ дѣлѣ начало симфоніи (какъ и concerto grosso) надо искать въ итальянской увертюрѣ, которая благодаря А. Скарлатти имѣла свою особенную форму вполнѣ отличную отъ формы увертюры французской и состояла изъ трехъ очередующихся частей, allegro, adagio и allegro.

Когда съ развитіемъ симпатій къ инструментальной музыкѣ вообще начали повсюду появляться все въ большемъ и большемъ количествѣ капеллы инструменталистовъ, постоянно организованные оркестры, и когда по этому запросъ на инструментальныя композиціи вообще, а оркестровыя въ особенности, все возрасталъ, эти-то именно увертюры, отдѣливъ ихъ отъ оперъ, начали повсемѣстно исполнять какъ самостоятельныя оркестровыя композиціи. Очень скоро послѣ того три части итальянской увертюры, эти Allegro-Adagio-Allegro, отдѣлились одна отъ другой и, продолжая имѣть значеніе отдѣльныхъ частей одной и той же композиціи, частей имѣющихъ между собою связь, хотя и исполняемыхъ съ промежутками, расширились, получивъ каждая свою отдѣльную физіономію. Это первое проявленіе той формы, которая въ результатѣ дала теперешнюю симфонію при условіи приданія отдѣльнымъ частямъ ея сонатнаго образа, начало свое существованіе почти одновременно въ Италіи и Германіи: въ Италіи пропогандистомъ первоначальной симфонической формы былъ учитель Глука Джіованни Баттиста Саммартини, въ Германіи же главную почву ея представляла собою Мангеймская инструментальная капелла съ Штамицемъ и Каннебахомъ во главѣ. Разъ что части итальянской увертюры отдѣлились одна отъ другой и исполнять ихъ начали стремиться съ промежутками, необходимымъ явилось эти отдѣльныя части снабдить возможно законченной формой; и вотъ тутъ то помогла уже дѣлу соната, какъ форма композиціи, представлявшая собою къ тому времени нѣчто сложившееся и законченное. Со второй половинѣ XVIII-го вѣка первая часть сонаты (и до нашего времени наиболѣе законченная изъ всѣхъ) состояла изъ трехъ отдѣловъ: первый содержалъ въ себѣ матеріалъ всей части, обѣ главныя темы ея, второй—развитіе этаго матеріала и въ особенности которой нибудь ихъ двухъ темъ, третій игралъ роль репетиціи, въ которой основныя темы проходили въ первоначальномъ ихъ порядкѣ, но обѣ въ основной тональности. Въ сущности это есть именно то, что мы понимаемъ теперь подъ именемъ сонатной формы. Разница отъ теперешняго взгляда на дѣло была чисто внѣшняя и состояла въ слѣдующемъ: нѣсколько строже чѣмъ теперь понималось взаимное отношеніе тональностей обѣихъ темъ, группъ модуляцій и коды и сверхъ того полагалось необходимымъ въ отдѣлѣ развитія идеи (среднемъ отдѣлѣ) имѣть дѣло главнымъ образомъ съ первой темой, что позднѣй-

шіе композиторы уже не признавали обязательнымъ. Тональности отдѣловъ располагались такъ: кода перваго отдѣла имѣла въ предметѣ стремленіе или къ доминантѣ (квинтѣ основной тональности) или къ параллельной гаммѣ; отъ того и другаго зависѣла тональность средняго отдѣла; самъ средній отдѣлъ конечно стремился къ основной тональности, съ которой начинался послѣдній отдѣлъ (репетиція), имѣвшій и финальную коду въ той же тональности. Вторая медленная, часть сонаты бывала различна: то являлась она въ видѣ инструментальной аріи съ средней частью, то въ видѣ темы съ варіаціями, то съ двумя темами, связанными и репетируемыми, то съ одной темой, возвращающейся послѣ разныхъ свободно-сложенныхъ разработокъ, называемыхъ у нѣмцевъ Zwischensatz'ами, при чемъ въ возвращеніяхъ этихъ допускались уразноображиванья темы. Такимъ образомъ вторая часть была довольно свободна въ отношеніи формы. Третью часть сонаты составляло подвижное, разнообразное по самому существу дѣла рондо. При всемъ этомъ надо замѣтить, что такая, изъ трехъ частей состоявшая соната, была „большою сонатою", собственно же сонатная форма есть именно первая изъ трехъ указанныхъ, и во время первоначальнаго развитія инструментальныхъ формъ и инструментальной композиціи во множествѣ писались сонаты именно состоявшія изъ той одной части сонатной формы, которая въ настоящемъ объясненіи приведена какъ первая часть большой сонаты. Такимъ образомъ три части итальянской увертюры, раздѣлившись, разширившись, получивъ зачатки законченой формы отъ сонаты, дали въ результатѣ симфонію въ трехъ частяхъ, оставшихся по характеру движенія какъ и части итальянской увертюры allegro adagio и allegro. Къ этимъ тремъ частямъ присоединилась позднѣе еще чертвертая—очевидный результатъ существованія сюиты и ея вліянія даже на законченную сонатную форму — а именно менуэтъ, форма въ началѣ всѣхъ началъ танцовальная, а затѣмъ, обратившаяся въ чисто-симфоническую и камерную форму менуэта или скерцо. Вопросъ о томъ, кто именно далъ менуэту характеръ чисто симфонической формы законченной на столько, что она безъ малѣйшихъ измѣненій живетъ до нашего времени, можетъ быть разрѣшенъ, судя по всѣмъ даннымъ (къ мнѣнію этому склоняется и Янъ въ своемъ сочиненіи о Моцартѣ) въ пользу того, что всѣмъ этимъ менуэтъ обязанъ именно Гайдну. Дѣйствительно характерны менуэтты

Гайдна до чрезвычайности. Нѣкоторые изъ нихъ почти нельзя слушать безъ того, чтобъ въ воображеніи не начало невольно рисоваться время фижмъ, полусюртуковъ съ длинными таліями, напудренныхъ головъ и всего прочаго; отъ нихъ просто вѣетъ эпохою Гайдна, эпохою, понимая это не въ тѣсномъ смыслѣ извѣстнаго періода развитія искуства, а въ широкомъ смыслѣ извѣстнаго періода исторической жизни вообще. Что менуэтъ, какъ форма композиціи, сдѣлался со времени Гайдна очень популярнымъ, оно весьма естественно. Беря свое начало изъ танца, бывшаго чрезвычайно любимымъ и распространеннымъ, облеченный въ такія симпатичныя, наивныя и миловидныя формы, въ какія облекъ его Гайднъ, менуэтъ симфоніи и сонаты не могъ не пользоваться симпатіей человѣка того времени, кто бы онъ ни былъ. Если теперь, отодвинутые отъ того времени цѣлымъ столѣтіемъ, знающіе въ менуэтѣ лишь только извѣстную музыкальную форму, мы слушаемъ съ удовольствіемъ Гайдновскіе менуэты, то понятно какое значеніе они должны были имѣть въ то время, когда менуэтъ имѣлъ смыслъ гораздо болѣе жизненный, ибо онъ не былъ тогда *только* музыкальной формой, лишенной извѣстной житейской подкладки.

Самымъ виднымъ подготовителемъ Гайдневской эпохи въ послѣ Баховскій періодъ былъ, какъ сказано выше, Карлъ Филиппъ Эмануилъ Бахъ. Онъ былъ камер-виртуозомъ при дворѣ Фридриха II и капельмейстеромъ принцессы Амаліи Прусской; а съ 1767 г. до своей смерти (въ 1788 г.) занималъ унаслѣдованную имъ отъ Телеманна должность музикдиректора въ Гамбургѣ. Какъ уже было выше упомянуто Филиппъ Эмануилъ не былъ самымъ даровитымъ изъ сыновей С. Баха, и въ этомъ отношеніи уступалъ брату своему Вильгельму Фридеману, но онъ былъ высокообразованнымъ музыкантомъ, правда болѣе умнымъ, чѣмъ талантливымъ. Не былъ онъ представителемъ какого бы то нибыло, лично ему обязаннаго своимъ нарожденіемъ стиля, но дѣло, для котораго онъ работалъ, онъ усердно велъ впередъ по пути указанному его геніальнымъ отцомъ. При этомъ онъ былъ истиннымъ сыномъ своего вѣка, шедшимъ впереди возникавшихъ тогда требованій искуства, не упускавшимъ изъ вида колебаній художественной моды. Изящно-галантный, прекрасный пьянистъ, онъ былъ настолько любимъ публикой своего времени, что мы не ошибемся сказавъ, что популярностью своей

онъ ушелъ дальше своего геніальнаго отца, который при жизни своей конечно не былъ такъ популяренъ, какъ его сынъ. Вокальный композиторъ въ лицѣ Ф. Э. Баха явно уже блѣднѣетъ передъ композиторомъ инструментальнымъ; его вокальные композиціи были довольно слабы, его церковныя хоры особенной глубиной задачи похвастаться не могли, органной игрой даже занимался онъ менѣе чѣмъ фортепьянной; но за то тѣмъ ярче выступаетъ въ немъ композиторъ новой тогда художественной моды, представитель начинающагося развитія инструментальной музыки въ смыслѣ уже преобладанія ея надъ вокальной, человѣкъ, предпочитающій оркестръ хору и фортепьяно—органу. Какъ піанистъ, и со стороны техники, и со стороны знанія инструмента, и со стороны стремленія расширить его значеніе, Ф. Э. Бахъ стоялъ очень высоко. При этомъ онъ былъ отличнымъ педагогомъ, обладавшимъ въ высшей степени зрѣлыми взглядами на дѣло фортепьянной игры вообще и фортепьянной техники въ особенности. Какъ инструментальный композиторъ онъ имѣлъ для своего времени выдающееся значеніе; онъ стремился вычерпать изъ міра инструментовъ его времени, и въ особенности изъ фортепьяно, всѣ тѣ эффекты, какіе возможно было тогда добывать; со стороны формы развитіе новаго дѣла также ему обязано многимъ. Ф. Э. Бахъ, усердно культивируя сонатную форму, значительно расширилъ и обогатилъ внутреннее содержаніе отдѣльныхъ частей сонаты и далъ имъ видъ большей чѣмъ прежде полноты. Значеніе его какъ піаниста признавалъ самъ Моцартъ, говорившій о немъ, какъ о человѣкѣ, у котораго люди его времени многому выучились, а значеніе его по части развитія инструментальныхъ формъ болѣе всѣхъ сознавалъ Гайднъ, опредѣлявшій это значеніе такими словами: „кто знаетъ меня, кто знаетъ основательно мои вещи, тотъ только сумѣетъ понять, чѣмъ я обязанъ Ф. Э. Баху и чему я выучился, штудируя его композиціи“. Говоря объ эпохѣ первоначальнаго развитія симфоническихъ и вообще инструментальныхъ формъ, непосредственно отъ Ф. Э. Баха, работавшаго на поприщѣ подготовленія этой эпохи, надлежитъ перейдти къ первому ея представителю Іосифу Гайдну.

Іосифъ Гайднъ родился въ Рорау (въ нижней Австріи) 31 марта 1732 г. Послѣ довольно блѣдно и печально проведенныхъ первыхъ лѣтъ юности, попалъ онъ на должность музикдиректора къ богачу,

графу Морцину. Было это въ 1759 г. Должность эту — 200 гульденовъ годоваго жалованья, квартира и „обѣдъ за столомъ офиціантовъ"— сохранялъ Гайднъ не долго; въ 1760 г. оказалось возможнымъ занять другую, подобную ей, но обставленную большими сравнительно благополучіями. Онъ поступилъ на службу къ князю Николаю Эстергази, у котораго и пробылъ до самой смерти послѣдняго (въ 1790 г.). Въ 1791 г. Гайднъ предпринялъ путешествіе въ Лондонъ, гдѣ и прожилъ до лѣта 1792 г., повторивъ затѣмъ это путешествіе года черезъ полтора. Со времени Лондонскихъ поѣздокъ, благодаря тому горячему пріему какой Гайднъ встрѣтилъ въ столицѣ Великобританіи, начался болѣе блестящій въ матеріальномъ отношеніи періодъ жизни Гайдна, начался правда нѣсколько поздно, такъ какъ ему въ это время было уже шестьдесятъ лѣтъ. Уважаемый, популярный, обезпеченный сравнительно, вѣчно занятый своими композиціями, благодушный почти до юношеской наивности, прожилъ Гайднъ свои послѣдніе семнадцать лѣтъ жизни и умеръ 31-го мая 1809 г. Обладая удивительной идейной продуктивностью, располагая баснословной композиторской техникой, Гайднъ написалъ въ жизни столько, что огромное количество его композицій почти невозможно опредѣлить съ точностью. Самъ онъ въ 1805 г. трудился надъ составленіемъ каталога своихъ композицій, написанныхъ имъ съ восемнадцати лѣтняго возраста до 1805 г., но какъ кажется и этотъ каталогъ нельзя считать безупречнымъ со стороны полноты его. Во всякомъ случаѣ каталогъ этотъ близокъ къ правдѣ, и если въ немъ что нибудь упущено изъ вида, то это могло касаться менѣе значительныхъ вещей: значится въ немъ: 118 симфоній для оркестра, 83 камерныхъ квартетта, 24 камерныхъ тріо, 19 оперъ, 5 ораторій, 163 композиціи для баритона (инструментъ изъ семейства Viola da Gamba), 24 концерта для разныхъ инструментовъ, 15 мессъ, 10 меньшихъ церковныхъ композицій, 44 фортепьянныя сонаты съ акомпоньементомъ и безъ акомпоньемента, 42 итальянскія и нѣмецкія пѣсни съ акомпаньементомъ, 39 канонов, 13 трехъ и четырехъ-голосныхъ композицій для пѣнія, гармонизаціи и акомпоньементы къ 365 старошотландскимъ пѣснямъ, и сверхъ того много композицій разныхъ формъ инструментальной музыки какъ напр., фантазій, дивертиментовъ, каприччіо и др. (1). Первый смычковой квар-

(1) Примѣч. Гризингеръ. „Biographische Notitze über Haydn". Лейпцигъ. 1810 г.

теттъ написалъ Гайднъ, когда ему было 18 лѣтъ, первую симфонію окончилъ онъ въ 1759 г. (симфонія D—dur) въ бытность у графа Морцина, ораторіи же были написаны: „Il ritorno di Tobia“ въ 1774 г., „Die Sieben Worte“ въ 1785 г., „Schöpfung“ въ 1797 г. „Jahreszeiten“ въ 1801 г.

Главное значеніе Гайдна какъ компониста начавшаго собою эпоху истиннагѡ развитія чисто инструментальной музыки почти совершенно исключаетъ всякую необходимость упоминанія о его операхъ. Оперы свои Гайднъ пережилъ лично самъ; еще при жизни его онѣ были сданы въ архивъ. Въ своихъ церковныхъ композиціяхъ онъ шелъ на ряду съ вѣкомъ, такъ что и чисто церковныя его композиціи (мы не беремъ конечно въ ихъ числѣ ораторій, причисляя послѣднія къ композиціямъ концертнымъ) для нашего времени не имѣютъ особаго значенія. Что касается ораторій, то строго говоря ораторіи Гайдна по отношеніи къ Генделевской вовсе не есть шагъ впередъ; по сравненіи съ ораторіей Генделя Гайдновская ораторія, если позволено будетъ такъ выразиться, есть пріятный, милый садъ, съ гротами, бѣседками и всякими нѣмецкими gemüthlichkeit'ами, сравниваемый съ вѣковымъ лѣсомъ въ горномъ ущельи; въ первомъ природа симпатично подстрижена, въ немъ, что называется—ни тычинки, ни задоринки, человѣкъ чувствуетъ въ немъ себя пріятно и быть можетъ онъ даже отдыхаетъ душой; во второмъ не всегда можно кинуть взглядъ на небо, не всегда можно чувствовать себя покойно, прислушиваясь къ немолчному, таинственному шуму; человѣку въ немъ бываетъ порою жутко; но первый только доставляетъ удовольствіе, второй-же поражаетъ; въ первомъ—все симпатично, во второмъ—все величественно, все мощно. Тѣмъ не менѣе такія вещи, какъ Гайдновскія ораторіи „Сотвореніе міра“ и „Времена года“, во всякомъ случаѣ представляютъ и въ наше время извѣстный музыкальный интересъ и сверхъ того за ними нельзя не признать значенія: за первою—до извѣстной степени значеніе перехода отъ духовной ораторіи къ свѣтской, а за второй — значеніе свѣтской ораторіи.

Симфоническія инструментальныя формы композиція ко времени Гайдна были весьма рельефно очерчены; на его долю выпало дать этимъ формамъ возможно полное содержаніе и поставить дѣло обработки чисто-инструментальной композиціи на почву спеціально симфо-

ническихъ образовъ. И въ этомъ отношеніи роль Гайдна дѣйствительно велика, въ особенности принявъ въ разсчетъ тотъ итогъ, который можно подписать его художественной жизнедѣятельности; сдѣлалъ въ этомъ отношеніи Гайднъ столько, что его безъ грѣха по отношеніи къ его ближайшимъ предшественникамъ можно назвать родоначальникомъ симфоническаго стиля. Никому какъ Гайдну обязано въ эту эпоху своимъ развитіемъ дѣло тематической обработки идей въ чисто инструментальныхъ композиціяхъ; развивалось оно конечно и до него, но благодаря именно ему стиль разработки музыкальной идеи выявился въ такихъ многообразныхъ, художественныхъ, законченныхъ, хотя и простыхъ на первый взглядъ музыкальныхъ образахъ, въ какихъ мы знаемъ его въ симфоніяхъ Гайдна и еще болѣе въ его смычковыхъ квартеттахъ. Всякій, слушавшій на своемъ вѣку Гайдновскіе квартетты, конечно не однажды восхищался свѣжестью и красотой этихъ произведеній, остающихся вѣчно юными съ ихъ совершенно исключительной, камерной прелестью и съ мастерствомъ, обнаруживающимся въ нихъ именно прежде всего со стороны достоинствъ разработки музыкальныхъ идей. Та свобода, съ которою Гайднъ работалъ въ области всевозможныхъ формъ инструментальной композиціи, не менѣе изумительна чѣмъ его воображеніе, котораго хватало на замыселъ и на компановку такой массы музыкальныхъ произведеній, какая имъ написана, и при томъ произведеній полныхъ художественныхъ образовъ. Сонаты и квартетты Гайдна не только не утратили значенія въ наше время, но даже значеніе ихъ еще увеличилось до извѣстной степени тѣмъ, что на томъ и другомъ люди учатся настоящему дѣлу; дошло до того, что теперь нельзя уже указать почти ни одного серьезнаго піяниста, который въ періодъ наиболѣе усерднаго и подробнаго изученія фортепьянной игры не штудировалъ бы Гайдновскихъ сонатъ, какъ нельзя указать инструментальнаго композитора, который, изучая форму композиціи, не штудировалъ бы Гайдновскихъ квартеттовъ; нѣтъ ни одной консерваторіи, которая своею программою обученія не подтверждала-бы того высокаго положенія Гайдновскихъ камерныхъ композицій, какое занимаютъ онѣ въ педагогическомъ дѣлѣ. И еще рядомъ съ этимъ—чего также не надо забывать—тѣже самые квартетты мы съ наслажденіемъ слушаемъ въ исполненіи лучшихъ мастеровъ, которые всѣ одинаково цѣнятъ ихъ несомнѣнныя камерныя достоинства. Нерѣдко

Гайднъ въ своихъ сонатахъ и въ особенности въ смычковыхъ квартеттахъ, возвышается до того, что онъ являетъ собой помимо Моцарта непосредственный шагъ въ развитіи искуства къ Бетховенской эпохѣ. Не менѣе того велико и значеніе Гайдновскихъ симфоній. Конечно въ симфоніяхъ Гайднъ не представляетъ той композиторской силы, того симфоническаго величія, какія представляютъ симфоніи Бетховена; но оно и понятно: во времена Гайдна дѣло симфонической композиціи не было еще столь зрѣлымъ какъ во времена Бетховена, оно только что стало на самостоятельную почву и не могло имѣть въ себѣ тѣхъ грандіозныхъ идеаловъ, какіе поставлялъ себѣ Бетховенъ какъ симфонистъ; не надо забывать, что Бетховенъ былъ третьимъ по счету геніемъ симфонической эпохи, тогда какъ Гайднъ былъ ея родоначальникомъ. Но при всемъ томъ Гайдновскимъ симфоніямъ нельзя отказать въ красотѣ содержанія, красотѣ правда наивной, но миловидной до прелести, какъ нельзя не признать за ними достоинствъ компановки и законченности ихъ художественныхъ формъ. Даже въ наше время симфоническихъ богатствъ Гайдновская симфонія является порою освѣжающей, живительной струей такого чистаго искуства, сила значенія котораго едвали когда нибудь можетъ утратиться.

Замѣчательна — сказать кстати — слѣдующая черта композиторской натуры Гайдна. Выглядятъ его инструментальныя композиціи настолько легко создавшимися, съ настолько вытекающими одни изъ другихъ музыкальными образами, что казалось бы композитъ обязанъ ими только силѣ своего творчества и огромной композиторской техникѣ; между тѣмъ оно не такъ. Гайднъ трудился усидчиво, безукоризненно *работая* надъ своими произведеніями; онъ тратилъ напр. по мѣсяцу среднимъ числомъ времени на каждую изъ своихъ двадцати симфоній писанныхъ въ Англіи. „Иногда“ разсказывалъ онъ самъ, „сажусь я за фортепьяно и фантазирую до тѣхъ поръ, пока мнѣ удается поймать идею, удовлетворяющую меня своимъ содержаніемъ; затѣмъ я работаю по всѣмъ правиламъ музыкальной науки, работаю усердно, стараясь отдѣлать всякую мелочь.“

Тотъ шагъ въ исторіи развятія искуства, который представляетъ собою дѣятельность Моцарта какъ чисто инструментальнаго композиста и который при передовомъ характерѣ музыкальной личности Моцарта есть нѣкоторымъ образомъ шагъ отъ Гайдна къ Бетховену, съ одной

стороны не имѣетъ такого внутренняго смысла, какой имѣетъ для исторіи искуства жизнедѣятельность самаго родоначальника эпохи, Гайдна, но съ другой стороны шагъ этотъ есть нѣчто такое, чему нельзя отказать въ крупномъ историческомъ значеніи. Конечно Моцартъ инструментальный композиторъ не превышаетъ значенія Моцарта композитора опернаго, но и въ своихъ инструментальныхъ твореніяхъ Моцартъ есть историческая личность перваго ранга, одно изъ важнѣйшихъ звеньевъ въ цѣпи историческихъ событій одной изъ важнѣйшихъ эпохъ въ развитіи искуства. Строго говоря, весь циклъ чисто-инструментильныхъ формъ сполна можно было считать готовымъ и создавшимся до надлежащей степени законченности, благодаря дѣятельности Гайдна; такъ что въ общемъ дѣло обязано Моцарту въ этотъ періодъ меньшимъ чѣмъ Гайдну, принимая конечно при этомъ всю огромность заслугъ послѣдняго. Но за то на частности дѣла Моцартъ имѣлъ чрезвычайно большое вліяніе. Въ частностяхъ—по тонкости отдѣлки, по громадности образовъ, по богатству содержанія—онъ не рѣдко заходитъ гораздо дальше Гайдна. Не надо при этомъ забывать и того (въ этомъ опять проявляется исключительный, такъ сказать всесторонне передовой смыслъ музыкальной личности Моцарта), что хотя Моцартъ и родился на два десятка лѣтъ позднѣе Гайдна, но тѣмъ не менѣе блестящіе періоды дѣятельности обоихъ ихъ не только совпадаютъ, но отчасти у Моцарта періодъ этотъ наступилъ даже ранѣе чѣмъ у Гайдна; такъ что и въ данномъ случаѣ геній Моцарта шелъ быстрыми шагами впереди своей эпохи и дѣлалъ то, что творенія его являютъ собою какъ бы шагъ отъ Гайдна къ Бетховену, шагъ совершенный однако не только во время самой жизнедѣятельности Гайдна, но даже и за долго до окончанія ея. По времени дѣятельности обоихъ совпадаютъ такъ: „Идоменей“ (начало эпохи вполнѣ зрѣлой дѣятельности Моцарта) шелъ въ Мюнхенѣ въ то время, когда Гайднъ еще служилъ у Эстергази, а время компонированья „Донъ-Жуана“, „Фигаро“ и „Волшебной флейты“, совпадало съ порою особенно блестящей композиторской дѣятельности Гайдна. Очень можетъ быть, что иногда Гайднъ могъ себя чувствовать отчасти подъ вліяніемъ композицій опередившаго весь композиторскій міръ Моцарта; такъ что занимая съ своей композиторской дѣятельностью по части чисто-инструментальной музыки положеніе между Гайдномъ и Бетховеномъ, Моцартъ можно сказать могъ быть до

извѣстной степени учителемъ ихъ обоихъ. Многимъ обязана Моцарту чисто-инструментальная музыка со стороны красоты и богатства оркестровыхъ образовъ. Подобно тому какъ въ своихъ операхъ онъ умѣлъ и въ чисто-инструментальныхъ вещахъ выискивать простые на первый взглядъ, но въ высшей степени замѣчательные эффекты. Не умаляя заслугъ Гайдна предъ лицомъ исторіи, все же можно сказать, что по отношеніи къ чисто оркектровымъ красотамъ Моцартъ представляетъ собой очень часто значительный шагъ впередъ противъ Гайдна. И именно въ этомъ отношеніи, т. е. со стороны оркестровыхъ эффектовъ, можно Моцарта считать за композиста, вліянію котораго Гайднъ въ позднѣйшій періодъ своей дѣятельности отчасти подчинялся. Позднѣйшія ораторіи какъ „Сотвореніе міра" и „Времена года", а также и позднѣйшія симфоніи Гайдна до извѣстной степени подтверждаютъ только что высказанное; въ композиціяхъ этихъ замѣчается та смѣлость и полнота симфоническихъ образовъ, которыя ранѣе въ композиціяхъ Гайдна замѣчаются въ меньшей степени, и которыя прямо намекаютъ на возможность того, что появленіе на свѣтъ произведеній Моцарта въ родѣ синфній G — mol, Es — dur и симфоніи „Юпитеръ" (C — dur), прошло не безъ вліянія на складъ музыкальной личности Гайдна въ послѣдній періодъ его композиторской дѣятельности.

Количество чисто инструментальныхъ композицій Моцарта очень значительно. По Кёхелю (¹) ихъ имѣется: 49 симфоній, 55 концертовъ, 33 дивертимента, серенатъ и кассаціонъ, 22 фортепьянныхъ сонатъ и фантазій, 32 квартетта, (смычковыхъ и съ духов. инструмент.) 15 дуэттовъ, тріо и квинтеттовъ, 45 скрипичныхъ сонатъ и варьяцій, 11 композицій для фортепьяно въ четыре руки и для двухъ фортепьяно, кромѣ того много разныхъ отдѣльныхъ вещей какъ рондо, allegro, варьяціи для фортепьяно, танцы и пр., а также отдѣльныя симфоническія мелкія произведенія. Такъ какъ съ названіями нѣкоторыхъ формъ здѣсь помянутыхъ мы болѣе не встрѣтимся, то не лишнимъ будетъ небольшое отступленіе въ область исторіи развитія ихъ. Формы эти: серената, кассаціона и девиртиментъ.

Моцартовскія кассаціоны, серенаты и дивертименты по устарѣлости самыхъ формъ сошли уже совершенно со сцены, но вмѣстѣ съ

(¹) Примѣч Chronolog. Themat. verzeichniss sämtl. Tonwerke W. A. Mozart. Лейпцигъ 1762 г.

тѣмъ нельзя не сказать, что въ чисто музыкальномъ отношеніи вещи эти содержать въ себѣ цѣлую массу музыкальныхъ сокровищъ, способныхъ обогатить собою воображеніе человѣка, который, изучая композиціи того времени, остановится на этихъ произведеніяхъ Моцарта. Кассаціоны, серенаты и дивертименты по формѣ своей не представляютъ такого законченнаго цѣлаго какъ соната; это-то именно и можно считать одною изъ причинъ, если не главной причиной того, что формы эти въ наше время совершенно отошли въ область прошлаго. Содержать въ себѣ обыкновенно кассаціоны, серенаты и дивертименты очень много частей (до восьми), при чемъ части эти не имѣютъ той внутренней связи между собою, какъ отдѣльныя части сонаты и слѣдовательно симфоніи; самыя части эти, взятыя каждая въ отдѣльности, опять таки не представляютъ собою такой завершенной опредѣленности формы, какъ напр. первая часть сонаты. Очевидно главное, чѣмъ руководствовались композиторы при сочиненіи кассаціонъ, серенатъ и въ особенности дивертиментовъ, это было не стремленіе вложить во всѣ части композиціи одно связующее ихъ начало, которое могло бы служить внутренней связью отдѣльныхъ частей одного цѣлаго, а напротивъ того стремленіе сколь возможно сдѣлать всю композицію разнообразной и внѣшне занимательной. Преторіусъ (¹) такъ объясняетъ происхожденіе серенаты и то, какъ сложилась первоначально эта форма: серената есть ночная или вечерняя музыка для пѣнія съ инструментами; „пѣніе это для трехъ и болѣе голосовъ вмѣстѣ съ самымъ инструментальнымъ отдѣломъ всего цѣлаго исполняется напр. если гуляютъ ночью или вечеромъ по улицамъ и переулкамъ и какъ называютъ это студенты, отдаютъ почести разнымъ дѣвушкамъ давая имъ Ständichen и играя между ними ритурнелли.“ Маттесонъ подтверждаетъ это говоря, что подобно тому какъ „Aubaden“ исполняютъ раннимъ утромъ такъ „Serenaten“ исполняютъ непремѣнно позднимъ вечеромъ, „Состоятъ тѣ и другія“, говоритъ онъ „изъ поздравленій и любовныхъ объясненій, могутъ быть и безъ инструментальнаго аккомпанимента, но впрочемъ послѣдній придаетъ имъ много граціи. Главное качество ихъ должна быть мягкость, la tandresse“, поясняетъ Маттесонъ находя французское слово почему-то болѣе подходящимъ для выраженія понятія о мягкости. Кассаціона—музыка прощаній—

(¹) Примѣч. Sint. music. III. 18.

въ началѣ всѣхъ началъ была также формою уличной музыки, на что намекаетъ само названіе ея (Cassaten, Gassaten произошло отъ Gasse, что значило прежде улица, и какъ досихъ поръ обозначается въ Германіи понятіе о переулкѣ). Позднѣе серената и кассаціона обратились просто въ камерныя формы композиціи чисто инструментальнаго характера, для нѣсколькихъ инструментовъ и состоящія изъ нѣсколькихъ частей; формы эти композисты культировали весьма усердно и Моцартъ въ этомъ отношеніи отдалъ дань своему времени; но даже труды Моцарта не могли сдѣлать изъ кассаціоны, серенаты и дивертисмента, обильныхъ отдѣльными частями лишенными внутренней связи, такихъ законченныхъ формъ, которыя имѣли бы возможность дожить до позднѣйшаго времени на ряду съ совершенно законченной формой сонаты. За исключеніемъ композицій, писанныхъ въ формахъ, отжившихъ до нашего времени уже совершенно, инструментальныя композиціи Моцарта, симфоническія и камерныя, не только не отжили свой вѣкъ, но и до нашего времени служатъ иногда украшеніемъ лучшихъ концертныхъ программъ; кто слышалъ хоть разъ его C—dur'ную симфонію („Юпитеръ") или его G—moll'ный квинтетъ, тотъ конечно согласится съ этимъ. Подобно Гайдновскимъ, камерныя композиціи его играютъ видную роль и въ педагогическомъ отношеніи, составляя какъ бы послѣдующее за первыми звено въ дѣлѣ обученія фортепьянной игрѣ и композиціи. Будучи сложнѣе и богаче Гайдновскихъ съ технической стороны и со стороны развитія формы, Моцартовскія композиціи требуютъ большой подготовки отъ исполнителя или отъ человѣка штудирующаго по нимъ форму композиціи, и въ этомъ отношеніи многія изъ нихъ совершенно нопосредственно вводятъ дѣло развитія человѣка, изучающаго ихъ, въ Бетховенскую эпоху. Насколько даже величайшіе мастера послѣдующаго времени испытывали на себѣ вліяніе Гайдно-Моцартовскаго стиля, лучшимъ примѣромъ служитъ самъ Бетховенъ, двѣ первыя симфоніи котораго, и въ особенности первая (C—dur) написаны именно въ этомъ стилѣ. Тоже и относительно исполненія камерныхъ композицій Моцарта: очень многіе выдающіеся мастера позднѣйшей эпохи ставили одною изъ своихъ задачъ возможно совершенное выполненіе камерныхъ композицій Моцарта, и достигая на этотъ счетъ блестящихъ результатовъ, создавали себѣ крупное имя исполнителей классическаго стиля.

III.

ФОРТЕПЬЯННО-ВИРТУОЗНОЕ ДѢЛО СО ВРЕМЕНИ МОЦАРТА.

Моцартъ и Клементи, какъ представители двухъ направленій фортепьянно-виртуознаго дѣла.—М. Клименти и его фортепьянное значеніе,—Разница виртуозно-фортепьянныхъ направленій Моцарта и Клементи.—Пьянисты послѣдователи Клементи.—Позднѣйшая фортепьянная эпоха: Гуммель, Мошелесъ и Крамеръ.

Говоря о Моцартѣ нельзя не выдѣлить понятія о немъ, какъ о представителѣ фортепьянно-виртуознаго дѣла. Начавъ свою фортепьянную карьеру съ шести лѣтняго возраста, Моцартъ какъ пьянистъ сдѣлался уже въ періодъ юношества звѣздой первой величины; имъ начала свое существованіе блестящая школа фортепьянной игры; будущее развитіе фортепьянно-виртуознаго дѣла обязано Моцарту очень многимъ, такъ какъ въ немъ, строго говоря, оно имѣетъ до извѣстной степени свое начало, ибо имъ начинается новая эра фортепьянно-виртуознаго дѣла. Традиціи Себастьяна Баха въ мірѣ фортепьянно-виртуозномъ, расширенныя въ ихъ значеніи его сыномъ Филиппомъ Эмануиломъ, достигаютъ своего исключительнаго развитія именно въ Моцартѣ и другомъ виртуозѣ, его современникѣ, Муціо Клементи. Именно Моцартъ и Клементи были представителями и родоначальниками двухъ школъ

фортепьянной игры, будучи оба одними изъ самыхъ выдающихся виртуозовъ своего времени.

Муціо Клементи родился въ Римѣ въ 1752 г. и первоначальное свое музыкальное образованіе получилъ подъ руководствомъ органиста Кордичелли; затѣмъ Карпини—одинъ изъ видныхъ музыкантовъ-учителей своего времени—руководилъ развитіемъ Клементи въ области теоріи и контрапункта, а пѣвецъ Сантарелли разрабатывалъ прекрасный голосъ Клементи, достигшаго въ концѣ концовъ и по части пѣнія значительной степени виртуозности. Все это было въ періодъ самой ранней юности Клементи, такъ какъ четырнадцати лѣтъ отъ роду онъ уже покинулъ Римъ, взятый съ собою однимъ англичаниномъ, онъ попалъ въ Лондонъ, гдѣ и занимался усердно своимъ музыкальнымъ развитіемъ. Восемнадцатилѣтнимъ юношей игралъ Клементи въ первый разъ публично и имѣлъ огромный успѣхъ; къ нему отнеслись уже въ то время какъ къ виртуозу, выдающемуся блескомъ своей техники. Композиціи его въ это время также пользовалась уже извѣстностью и тѣмъ болѣе, что Моцартъ былъ еще мальчикомъ, а періодъ извѣстности Гайдна еще не наступилъ. Единственнымъ человѣкомъ, вліяніе котораго отразилась на музыкальной личности Клементи, былъ Филиппъ Эмануилъ Бахъ; именно отъ него онъ позаимствовался той элегантностью, тѣмъ блескомъ—порою чисто внѣшнимъ—той чисто фортепьянной бравурой, которыми отличались и композиціи Клементи и его собственная фортепьянная игра. Въ 1780 г., уже пользовавшійся большими симпатіями въ Лондонѣ, Клементи отправился концертировать, былъ между прочимъ въ Парижѣ и годъ спустя попалъ въ Вѣну. Здѣсь между нимъ и Моцартомъ состоялось какъ бы состязаніе по части фортепьянной игры. Оба они переживали въ то время свой лучшій возрастъ и самый блестящій періодъ ихъ виртуозной карьеры. Моцартъ и Клементи играли оба публично и общественное мнѣніе, идя рука объ руку съ тогдашней критикой, признало побѣдителемъ въ этомъ художественномъ состязаніи Моцарта, не смотря на то, что съ чисто-виртуозной стороны дѣла отдало справедливость Клементи, стоявшему на этотъ очетъ выше Моцарта. Такъ велико было обаяніе художественной игры Моцарта, его тонкаго глубокаго смысла исполненія своихъ вещей и вещей нѣкоторыхъ изъ компонистовъ предшественниковъ,

что даже дѣйствительно огромная техника Клементи не спасла его отъ непріятности быть побѣжденнымъ въ этомъ состязаніи, говоримъ непріятности, потому что до того времени Клементи не зналъ себѣ соперника между пьянистами своего времени. Изъ Вѣны Клементи возвратился въ Лондонъ, прожилъ тамъ, пользуясь огромнымъ именемъ какъ пьянистъ, учитель и даже композитъ въ продолженіи двадцати лѣтъ, а въ 1802 г. отправился вновь путешествовать по Европѣ. Въ 1810 г., возвратясь въ Лондонъ, Клементи открылъ тамъ обширный музыкальный магазинъ и фортепьянную фабрику. Умеръ онъ въ 1832 г. Клементи дѣло фортепьянной композиціи обязано довольно многимъ; съ своимъ обширнымъ, чисто виртуознымъ развитіемъ, съ своей огромной техникой и способностью исчерпывать вполнѣ эффектныя стороны инструмента, Клементи сдѣлалъ возможнымъ примѣненіе къ формѣ сонаты, сполна законченной и сложившейся благодаря трудамъ Ф. Э. Баха, Моцарта и Гайдна, новыхъ элементовъ чисто-фортепьянной бравуры. Относясь къ фортепьяннымъ сонатамъ Клементи какъ къ прекраснымъ фортепьяннымъ этюдамъ въ сонатной формѣ, къ нимъ въ тоже время нельзя не отнестить какъ къ композиціямъ, которымъ рѣшительно невозможно отказать въ признаніи присущей имъ силы, фортепьянной эффектности и новизны для того времени, когда онѣ были написаны. Сонатъ написалъ Клементи болѣе двухсотъ, что же касается до капитальнаго сборника его этюдовъ, называемаго „Gradus ad parnassum", то до нашего времени сборникъ этотъ остается краеугольнымъ камнемъ чисто фортепьянной школы развитія техники; и въ своемъ оригинальномъ видѣ, и переработанный однимъ изъ величайшихъ виртуозовъ нашего времени, Таузихомъ, въ видѣ выборки главнѣйшихъ этюдовъ, сборникъ этотъ выдержалъ массу изданій и штудируя его развивали свою технику вѣроятно всѣ выдающіеся виртуозы нашего времени. Въ консерваторіяхъ „Gradus ad parnassum", какъ средство развивать технику играющаго, есть нѣчто совершенно обязательное, не поддающееся почти ни малѣйшимъ исключеніямъ; его утилизировали величайшіе фортепьянные педагоги какъ Ф. Листъ, Рубинштейны, Таузихъ, Бюловъ, Мошелесъ и т. д. отправляясь назадъ отъ нашего времени.

Разница между тѣми направленіями, какія дали фортепьянной игрѣ Моцартъ и Клементи, лежитъ въ самомъ основаніи принциповъ того и другаго. Для Моцарта и позднѣйшихъ представителей его школы фор-

тепьянной игры техника была всегда не болѣе какъ средствомъ добыванія извѣстныхъ музыкальныхъ образовъ въ области игры на фортепьяно; назначеніе самой фортепьянной игры понималось именно только со стороны полученія извѣстныхъ образовъ, и такъ какъ вѣрнѣйшимъ средствомъ къ наилучшему достиженію цѣли было извѣстное развитіе техники, то послѣдняя какъ *вѣрное средство* и развивалась играющимъ до такихъ предѣловъ, пока *какъ средство* она оказывалась достаточною. Какъ на самаго типичнаго представителя такого взгляда на дѣло фортепьянной техники можно указать именно на Бетховена въ его молодые годы. Направленіе это, имѣющее чисто-художественную подкладку, имѣло однако за собою нѣчто такое, что для будущаго было менѣе важно чѣмъ другое направленіе, представителемъ котораго былъ Клементи. Дѣло въ томъ, что если признавать технику *только* средствомъ къ воспроизведенію извѣстныхъ фортепьянныхъ образовъ, то развитіе чисто виртуознаго дѣла необходимо становится въ зависимость отъ идеаловъ своего времени и утрачиваетъ тѣмъ самымъ способность быстраго движенія впередъ; съ подобнымъ взглядомъ на дѣло развитіе виртуозной техники едвали могло бы шагнуть въ полстолѣтія такъ, какъ оно шагнуло отъ Моцарта до Ф. Листа и отъ начала XIX-го вѣка до Рубенштейновъ и Таузиха. Если техника есть *только* средство, то при достиженіи извѣстнаго результата по части возможности воспроизводить въ совершенствѣ извѣстные образы, она становится *достаточною;* и вотъ въ этомъ то кроется коренной недостатокъ этого направленія. Въ томъ то и дѣло, что техники не можетъ, не должно быть никогда достаточно; она должна идти всегда впереди тѣхъ идеаловъ, которые создались извѣстнымъ временемъ; виртуозъ неустанно долженъ стремиться идти въ своемъ виртуозномъ развитіи все дальше и дальше—и только тогда виртуозное дѣло не страдаетъ отъ застоя, только тогда движется оно впередъ. Кто знаетъ сколько лѣтъ стояло бы виртуозное дѣло въ одномъ почти положеніи, еслибъ всѣ виртуозы придерживались взгляда, что въ извѣстный моментъ техника ихъ сдѣлалась достаточною? Придерживаясь этого мнѣнія человѣчество не могло бы достигнуть втеченіе одного поколѣнія играющихъ такихъ результатовъ, какъ виртуозная техника Ф. Листа; на это надобилось бы нѣсколько поколѣній, идеалъ которыхъ относительно *дос-*

таточности техники медленно развивался бы подъ вліяніемъ развитія, общихъ идеаловъ композиціи. Между тѣмъ, когда техника не есть *только средство* къ достиженію возможности воспроизведенія образовъ, соотвѣтствующихъ идеаламъ своего времени, и при томъ средство могущее въ извѣстный моментъ развитія играющаго оказаться *достаточнымъ*, движеніе ея впередъ становится въ зависимость уже не отъ идеаловъ своего времени, а въ значительной степени отъ личныхъ виртуозныхъ задатковъ играющаго, и въ этомъ положеніи самое развитіе техники напротивъ вліяетъ на быстрое развитіе новыхъ идеаловъ виртуозной композиціи. Такъ что признавая самую технику *средствомъ*, необходимо кромѣ того ставить возможное развитіе ея, даже за предѣлы идеаловъ своего времени, *цѣлью*; только тогда возможно быстрое поступательное движеніе впередъ виртуознаго дѣла. Разъ что техника не есть только средство, а есть и цѣль—съ развитіемъ ея, въ этомъ случаѣ уже не имѣющимъ конечныхъ предѣловъ, все болѣе и болѣе широкимъ становится самый міръ инструмента; область его эффектовъ все обогащается, а съ тѣмъ вмѣстѣ обогащается и область тѣхъ идеаловъ, которые ставитъ себѣ фортепьянная композиція. Такъ что съ этой точки зрѣнія заслуга виртуозовъ, которые какъ Клементи были *во первыхъ* виртуозами, а за тѣмъ уже композиторами, которые не были подобно Моцарту прежде всего геніальными композиторами, есть огромная заслуга для дѣла развитія игры на инструментѣ и спеціально для него создавшихся идеаловъ композиціи. А Клементи былъ именно таковъ. Для искуства вообще вся его композиторская дѣятельность, будучи поставлена рядомъ съ дѣятельностью такого генія, какъ Моцартъ, не сказала ничего такого, на чемъ стоило бы остановиться, но для фортепьяннаго дѣла его дѣятельность какъ виртуоза, учителя, композиста сдѣлала очень многое; подгоняя быстро впередъ дѣло развитія фортепьянной техники, ставя виртуозность не только средствомъ, но и цѣлью, расширяя тѣмъ самымъ міръ фортепьянныхъ эффектовъ и кругъ идеаловъ чисто фортепьянной композиціи, Клементи подготовлялъ, и подготовлялъ блестяще, предстоящую эпоху великихъ пьянистовъ-виртуозовъ.

Клементиевскіе принципы фортепьянной игры удачно проводили въ жизнь ученики его: Джонъ Фильдъ (1782—1837 г.), знаменитѣйшій изъ его учениковъ, уроженецъ Дублина, жившій между прочимъ въ

періодъ своей славы въ Москвѣ, гдѣ онъ пользовался баснословнымъ кредитомъ, какъ пьянистъ и въ особенности учитель фортепьянной игры, Кленгель и Лудвигъ Бергеръ (первоначальный учитель Мендельсона). Кленгель (1784 1852 г.), Дрезденскій уроженецъ, будучи выдающимся для своего времени пьянистомъ, былъ въ тоже время отличнымъ органистомъ, пользовался извѣстностью какъ мастеръ-учитель и сверхъ того былъ замѣчательнымъ контрапунктистомъ. Его каноны и фуги, изданные въ Лейпцигѣ послѣ его смерти, благодаря заботливости тогдашняго кантора Thomasschule, контрапунктиста Гауптмана, представляютъ собою блестящій образчикъ контрапунктно-музыкальной литературы. Фильдъ и Бергеръ отличались одною и тою же чертой своихъ виртуозныхъ личностей, заимствованною ими отъ своего учителя: крайней эффектностью, изяществомъ игры и замѣчательнымъ по ихъ времени качествомъ удара (туше); въ ученикахъ ихъ отразилось до извѣстной степени тоже направленіе.

Не много времени прошло со смерти Моцарта, какъ именно Австрія выставила двухъ виртуозовъ, принципы которыхъ являли собою какъ бы сліяніе направленій Моцарта и Клементи въ области фортепьянной игры, а именно Гуммеля и Мошелеса.

Іоганнъ Непомукъ Гуммель родился въ Вѣнѣ въ 1778 г. Первоначально учился онъ у Моцарта, въ домѣ котораго онъ даже жилъ два года, а позднѣе занимался подъ руководствомъ Альбрехтсбергера. Съ 1803 г. до 1811 г. Гуммель занималъ должность капельмейстера у князя Эстергази; позднѣе онъ былъ капельмейстеромъ въ Штутгардтѣ и Веймарѣ (въ первомъ—съ 1816 г. а во второмъ—съ 1820 г.) и умеръ окруженный славой какъ фортепьянный виртуозъ, въ 1837 г. Слава эта была впрочемъ отчастчи славою блестящаго прошлаго, такъ какъ фортепьянное виртуозное дѣло въ тридцатыхъ годахъ сдѣлало уже огромный шагъ впередъ, благодаря дѣятельности Листа и Шопена на виртуозномъ поприщѣ. Съ начала настоящаго столѣтія и въ теченіи первой четверти его во всякомъ случаѣ Гуммель наравнѣ съ Мошелесомъ былъ звѣздою первой величины какъ пьянистъ. Его фортепьянныя композиціи были любимы, фортепьянные концерты его и долго послѣ періода его славы пользовались симпатіей и виртуозовъ, и публики. Вплоть до нашего почти времени дожило ихъ виртуозно-фортепьянное значеніе, хотя конечно теперь они имѣютъ уже смыслъ болѣе

педагогическій и историческій чѣмъ чисто художественный. Во всякомъ случаѣ, не считая даже виртуозовъ какъ Риттеръ, ставившихъ въ зрѣломъ періодѣ своего виртуознаго развитія въ числѣ своихъ фортепьянныхъ идеаловъ концерты Гуммеля, навѣрное можно сказать, что многіе наиболѣе сильные пьянисты послѣдующей за Гуммелемъ эпохи переживали въ своемъ виртуозномъ ростѣ тотъ періодъ, когда концерты Гуммеля имѣли для нихъ важное значеніе какъ произведенія, помогавшія развитію ихъ виртуозной личности, ведшія его впередъ на ряду съ концертами Мошелеса и этюдами Клементи. Въ педагогическомъ фортепьянномъ мірѣ концерты Гуммеля во всякомъ случаѣ не сходятъ съ репертуара до нашего времени. Въ одномъ отношеніи Гуммель уступалъ Мошелесу: первый былъ гораздо менѣе выдающимся педагогомъ чѣмъ послѣдній. Гуммель сдѣлалъ многое для развитія виртуозно-фортепьяннаго дѣла своими композиціями и непосредственнымъ вліяніемъ въ предѣлахъ своего блестящаго времени своею виртуозною личностью. Мошелесъ же оказалъ чуть ли не еще большее подспорье дѣлу не только какъ виртуозъ перваго ранга, но и какъ замѣчательный педагогъ, имя котораго было въ извѣстный періодъ развитія искусства на устахъ каждаго.

Игнатій Мошелесъ родился въ 1794 г. въ Прагѣ, гдѣ отецъ его, Израэлитъ по рожденію и вѣрѣ, былъ купцомъ (1). Еще въ раннемъ дѣтствѣ онъ выказывалъ крупный музыкальный талантъ, вслѣдствіе чего его начали учить играть на фортепьяно, первымъ учителемъ Мошелеса былъ чехъ Забрадка, потомъ онъ бралъ уроки у Гацельскаго. Музыкальное развитіе его, и въ особенности развитіе виртуозное, шло настолько быстро, что десятилѣтнимъ мальчикомъ онъ былъ отданъ въ Пражскую консерваторію. Директоръ знаменитой тогда консерваторіи въ Прагѣ, Діонисій Веберъ, замѣтивъ въ мальчикѣ Мошелесѣ особенно выдающійся талантъ, обратилъ на него пристальное вниманіе и въ результатѣ черезъ два года Мошелесъ выступилъ публично какъ пьянистъ виртуозъ съ исполненіемъ вещей настолько трудныхъ въ техническомъ отношеніи, что сразу завоевалъ себѣ нѣкотораго рода извѣстность: о немъ заговорили какъ о будущемъ блестящемъ пьянистѣ. Въ этоже время началъ онъ пробовать свои силы и въ области фортепьян-

(1) Примѣч. Матеріалъ біографіи Мошелеса почерпнутъ въ значительной степени изъ разсказовъ самаго Мошелеса, съ которымъ пишущій эти сроки стоялъ въ довольно близкихъ отношеніяхъ, во время своего пребыванія въ Лейпцигѣ. *А. Р.*

ной композиціи, въ результатѣ чего въ печати появилось нѣсколько весьма удачныхъ его романсовъ и фортепьянныхъ вещей. Четырнадцати лѣтъ Мошелесъ переѣхалъ въ Вѣну и по слѣдамъ Гуммеля сдѣлался ученикомъ Альбрехтсбергера и Сальери. Годъ спустя къ Мошелесу, игравшему публично, Вѣна отнеслась уже не какъ къ мальчику, а какъ къ зрѣлому пьянисту. Занимаясь усердно своимъ виртуознымъ развитіемъ, играя въ тоже время передъ публикой, къ двацатилѣтнему возрасту Мошелесъ былъ любимцемъ Вѣны и въ особенности когда Гуммель въ 1816 г. промѣнялъ свою Вѣнскую карьеру на капельмейстерство въ Штутгардтѣ. Не столько виртуозная техника—она и у Гуммеля была очень велика—сколько замѣчательный своей сочностью и силою тонъ игры Мошелеса,былъ тогда положительной новостью. Его фортепьянныя композиціи выглядѣли не исполнимыми ни для кого, кромѣ него самаго; понятно, что въ результатѣ Вѣнская публика встрѣчала съ восторгомъ всякое появленіе его на эстрадѣ, и что количество желающихъ заниматься подъ его руководствомъ фортепьянной игрой возрастало невѣроятно съ каждымъ годомъ. Вообще успѣхъ его затмилъ собою даже успѣхъ въ Вѣнѣ Гуммеля и въ особенности когда мало по малу начало обнаруживаться, что въ лицѣ Мошелеса Вѣна имѣетъ не только замѣчательнаго виртуоза, но и замѣчательнаго педагога—черта, которая не была присуща музыкальной личности Гуммеля.

Еще въ 1816 году совершилъ Мошелесъ концертное путешествіе по Германіи, возбуждая всюду изумленіе своей блестящей, сильной игрой и своими композиціями, отъ которыхъ вѣяло чѣмъ-то совершенно новымъ. Въ 1820 году онъ предпринялъ большую поѣздку въ Голландію, Францію и Англію. Пріемъ, который сдѣлала ему лондонская публика, былъ такъ хорошъ, что Мошелесъ остался тамъ жить. Здѣсь-то и начался для Мошелеса періодъ его міровой извѣстности. Онъ сдѣлался любимцемъ Лондона, какъ былъ прежде любимцемъ Вѣны. Талантливый, блестящій пьянистъ, человѣкъ вмѣстѣ съ тѣмъ изящно образованный, красивый собой, онъ сдѣлался рѣшительно необходимостью Лондона. Уроки, а съ ними и фунты стерлинговъ въ непомѣрномъ количествѣ ниспадали на долю молодаго пьяниста. «Повѣрите ли вы» говорилъ часто старикъ Мошелесъ про свою молодость, «трудно себѣ представить, чтобъ человѣку жилось лучше чѣмъ мнѣ жилось тогда! Да и что мудренаго? тогда мы были двое въ цѣломъ мірѣ дѣйствитель-

ные пьянисты: Гуммель и я. О Шопенѣ еще не знали; Листъ былъ мальчикомъ, а будущаго существованія такихъ пьянистовъ, каковы братья Рубинштейны, тогда и не подозрѣвали!»

Въ 1823 году Мошелесъ опять пріѣхалъ въ Германію. Онъ посѣтилъ свою родину, Мюнхенъ, Дрезденъ, Лейпцигъ, Берлинъ, Гамбургъ; ему на этотъ разъ уже предшествовала слава міроваго пьяниста, и въ Вѣнѣ онъ праздновалъ свой полнѣйшій тріумфъ тѣмъ, что убилъ своей игрой весьма знаменитаго тогда Калькбреннера. Проѣздивши годъ по Германіи, Мошелесъ воротился опять въ Лондонъ, гдѣ музыкальная академія поднесла ему дипломъ на званіе профессора и деректора филармоническихъ концертовъ. Какъ директоръ, и слѣдовательно какъ человѣкъ, отъ котораго многое зависѣло въ дѣлѣ составленія программъ концертовъ филармоническаго общества, Мошелесъ принесъ Лондону огромную пользу. Его музыкальное образованіе, его изящно развитой вкусъ, дали сразу себя почувствовать, когда въ концертахъ публика стала слушать композиціи все капитальнѣе и капитальнѣе. Этимъ отчасти объясняется та симпатія, которой пользовался Мошелесъ у англичанъ до самой своей смерти. Между прочимъ Мошелесъ первымъ началъ усердно пропогондировать въ Лондонскихъ концертахъ симфоніи Бетховена, съ которымъ онъ былъ въ дружескихъ отношеніяхъ и на котораго, какъ композиста, онъ чуть не молился до самой своей смерти.

Въ это время молодой Мендельсонъ-Бартольди, путешествуя по Европѣ, пріѣхалъ и въ Лондонъ. Здѣсь онъ началъ усердно заниматься подъ руководствомъ Мошелеса фортепьянной игрой. Мошелесъ настолько полюбилъ своего геніальнаго ученика, что когда тотъ уѣхалъ жить въ Лейпцигъ, то онъ отправился въ скоромъ времени гостить туда же и далъ вмѣстѣ съ Мендельсономъ концертъ, въ которомъ оба пьяниста, учитель и ученикъ, играли Мошелесовскій «Homage à Händel» на двухъ рояляхъ. Безспорно лучшимъ доказательствомъ дружбы Мошелеса съ Мендельсономъ можетъ служить то, что когда послѣдній основалъ въ Лейпцигѣ консерваторію, то Мошелесъ, бросивъ всѣ лондонскіе уроки и пожертвовавъ всѣми выгодами его лондонской жизни, переѣхалъ въ Лейпцигъ для того, чтобъ новая консерваторія, основаная его ученикомъ и нуждавшаяся въ хорошихъ преподавателяхъ и въ именахъ, могущихъ насколько возможно скорѣй сдѣлать ея славу, получила бы въ лицѣ Мошелеса и Мендельсона и то и другое.

Имя Мошелеса было настолько знаменито, слава его такъ распространена, что ради него и Мендельсона, также какъ и ради Фердинанда Давида, бывшаго тогда также профессоромъ консерваторіи, съѣзжались въ Лейпцигъ ученики отовсюду. Отъ Швеціи до Парагвая и Патагоніи, и отъ Россіи до Испаніи не осталось по всей вѣроятности ни одной страны, которая бы съ своей стороны не выставила нѣсколькихъ учениковъ въ Лейпцигскую консерваторію. Но не долго пожилъ Мендельсонъ послѣ основанія имъ въ Лейпцигѣ консерваторіи. «Послѣ его смерти,» говорилъ Мошелесъ «ничего не осталось въ Лейпцигѣ настолько дорогаго для меня, чтобы могло привязать меня къ этому городу. Привязала меня къ нему старость. Я чувствую уже, что хоть я и здоровъ, но что поздно мнѣ опять переѣзжать жить изъ Германіи въ Лондонъ.» И этому нельзя не повѣрить. Мошелесъ былъ въ это время человѣкомъ богатымъ; то немногое, что онъ получалъ, какъ и всякій другой, въ консерваторіи, не могло составлять для него ничего; любовь его къ дѣлу могла быть удовлетворена и въ Лондонѣ, какъ и въ Лейпцигѣ; такъ что вѣроятнѣе всего, что только нежеланіе подняться съ мѣста удерживало его цѣлые года въ Лейпцигѣ на одной и той же улицѣ, въ одномъ и томъ же домѣ. Впрочемъ каждое почти лѣто старикъ Мошелесъ совершалъ хоть небольшія путешествія, объ которыхъ онъ потомъ съ замѣчательнымъ для его лѣтъ юморомъ и живостью разсказывалъ въ кругу своихъ учениковъ.

Послѣдніе годы жизни Мошелесъ компанировалъ очень усердно. ,,Я тороплюсь'', говорилъ онъ обыкновенно смѣясь; ,,хочется до смерти успѣть догнать какъ-нибудь до ,,op. 150''. Будучи семидесяти слишкомъ лѣтъ отъ роду, Мошелесъ, какъ пьянистъ, не все утратилъ изъ своего прошлаго. Техника его, конечно уже устарѣлая по своимъ проявленіямъ и формамъ, была и въ этотъ періодъ его возраста очень велика, какъ замѣчателенъ былъ его сочный, крупный тонъ. Изъ композицій Мошелеса, его фортепьянные концерты составляютъ до сего времени одно изъ необходимыхъ звеньевъ педагогически-фортепьяннаго репертуара; что же касается его этюдовъ, то выдержавъ массу изданій втеченіе полувѣка, они въ буквальномъ смыслѣ этого слова дожили до нашего времени. Мошелесъ и по своему виртуозному развитію и по времени, которое онъ пережилъ, былъ выдающимся знатокомъ композицій Бетховена, такъ что одно изъ лучшихъ

изданій Бетховенскихъ сонатъ, если не самое лучшее (Брейткопфа и Гертеля въ Лейпцигѣ) редижировано, метрономизировано и корректовано именню Мошелесомъ. Умеръ Мошелесъ въ 1870 г.

Третьимъ представителемъ сліянія направленій Моцартовской и Клементивской школы фортепьянной игры былъ начавшій свою карьеру одновременно съ Гуммелемъ и нѣсколько ранѣе Мошелеса, ученикъ Клементи, Іоганнъ Бабтистъ Крамеръ, жившій отъ 1775 г. до 1858 г. Благодаря усердному изученію твореній Баха и Моцарта, Крамеръ стоялъ совершенно особнякомъ отъ трехъ помянутыхъ выше учениковъ Клементи и являлъ собою образецъ виртуоза, кругозоръ котораго былъ шире чѣмъ область фортепьянной и композиторской дѣятельности Фильда и Бергера. По типу своей игры и по своимъ педагогическимъ принципамъ онъ болѣе всего приближался къ Гуммелю и Мошелесу, такъ что можно сказать что Гуммель, развившій въ области Моцартовской школы Клементивскіе принципы и способъ отношенія къ дѣлу развитія фортепьянной техники и Крамеръ, обогатившій Клементивскую школу чисто-художественными идеалами, пришли въ результатѣ къ одному и тому же направленію, представителями котораго были оба они и вмѣстѣ съ ними Мошелесъ. Крамеръ является вмѣстѣ съ Гуммелемъ и Мошелесомъ однимъ изъ родоначальниковъ новѣйшей школы фортепьянно-виртуознаго дѣла и этюды его, наравнѣ съ этюдами Мошелеса, переживъ массу изданій, дожили до нашего времени какъ необходимый элементъ фортепьянной педагогики, какъ нѣчто такое, на чемъ выростала виртуозная сила піанистовъ позднѣйшей эпохи, включительно до нашего времени.

Гуммелемъ, Мошелесомъ и Крамеромъ заканчивается та эпоха развитія фортепьянно-виртуознаго дѣла, о которой шла рѣчь. Въ началѣ нынѣшняго столѣтія родились два виртуоза, которые непосредственно, одною своею жизнедѣятельностью увели далеко впередъ искуство фортепьянной игры: 1-го марта 1809 г. родился въ Желязовѣ-Волѣ близь Варшавы Фридерикъ Шопенъ, а 12-го октября 1811-го года въ Рейдингѣ родился Францъ Листъ—двѣ виртуозныя силы, которымъ міръ обязанъ большею частію того, что имѣетъ онъ теперь въ области фортепьянно-виртуознаго дѣла, и къ чему дѣло это пришло въ своемъ развитіи въ теченіи одной второй четверти XIX-го вѣка.

IV.

ЛУДВИГЪ-ВАНЪ-БЕТХОВЕНЪ.

Бетховенъ.—Біографическія данныя.—Гиллеръ о послѣднихъ дняхъ Бетховена.—Источники о Бетховенѣ.—Вагнеръ и Бетховенъ.—Роль Бетховена въ исторіи искуства.—Опыты отхожденія въ сторону отъ чисто-симфоническаго пути.—Симфоніи Бетховена въ качествѣ музыкальныхъ поэмъ и ихъ существенное отличіе отъ симфоній вообще.—Нѣсколько словъ по поводу послѣднихъ произведеній Бетховена, какъ продуктѣ періода его исключительнаго самоуглубленія.—Роль 9-й симфоніи въ исторіи искуства.—Бетховенскія сонаты и ихъ значеніе въ фортепьянной литературѣ.

Подобно тому какъ эпоха церковной вокальной композиціи нашла свое завершеніе въ Палестринѣ, какъ развитіе вокально-инструментальныхъ формъ достигло въ XVIII-мъ вѣкѣ своего высочайшаго пункта въ Бахѣ и Генделѣ, какъ двухвѣкое развитіе опернаго стиля въ томъ же вѣкѣ сказало свое послѣднѣе слово въ лицѣ Глука и Моцарта, такъ эпоха развитія симфоническаго и камернаго стиля, обнимающая собою вторую половину XVIII-го и первую четверть XIX-го вѣка имѣетъ свой итогъ въ композиторской жизнедѣятельности Бетховена.

Лудвигъ-ванъ-Бетховенъ былъ окрещенъ 17 декабря 1770 г. въ Боннѣ. Этотъ же годъ надлежитъ считать и годамъ его рожденія, не смотря на то, что самъ онъ въ сороковыхъ годахъ своей жизни вы-

сказывалъ, будто онъ родился въ 1772 (1). Свое первоначальное музыкальное образованіе получилъ онъ подъ руководствомъ своего отца, Іоганна-ванъ-Бетховена, тенориста придворной капеллы курфюрста; затѣмъ занимался онъ музыкой подъ руководствомъ музикдиректора Пфейфера, придворнаго органиста Ванъ-дер-Эдена и Христіана Неефе. Все это было въ самый ранній періодъ его возраста, такъ какъ въ 1785 г., слѣдовательно пятнадцати лѣтнимъ мальчикомъ, застаемъ мы Бетховена уже занимающимъ должность придворнаго органиста. Зимою 1786—87 г. Бетховенъ явился въ Вѣну, гдѣ въ высшей степени обратилъ на себя вниманіе Моцарта, отнесшагося къ нему не только съ чрезвычайной симпатіей, но можно сказать съ восторгомъ, доходившимъ порою до изумленія передъ проявленіями уже въ то время будущаго великаго Бетховенскаго генія. Съ 1792 года Бетховенъ избралъ Вѣну своимъ мѣстожительствомъ, такъ какъ его увлекала возможность заниматься музыкой подъ руководствомъ Гайдна, бывшаго тогда на верху своей славы. Благодаря своей способности безподобно импровизировать на фортепьяно, Бетховенъ довольно скоро сталъ пользоваться извѣстностью въ Вѣнѣ и сдѣлался даже мало-помалу любимцемъ разныхъ вѣнскихъ высокопоставленныхъ богачей меценатовъ, въ которыхъ въ то время не было недостатка въ австрійской столицѣ; въ особенности любили молодаго пьяниста въ семействѣ князя Лобковицъ. Князь Карлъ назначилъ Бетховену содержаніе въ 600 гульденовъ на все время, пока онъ не получитъ какого нибудь обезпечивающаго его существованіе мѣста, и самъ Бетховенъ разсказывалъ впослѣдствіи о томъ, какъ заботилась о немъ княгиня Кристіана, съ какимъ теплымъ участіемъ старалась она предупредить всякую нужду общаго любимца семьи.

Не усердно, а съ истиннымъ увлеченіемъ работалъ въ это время Бетховенъ подъ руководствомъ Гайдна и продолжалось это до тѣхъ поръ, пока молодой геній не началъ находить Гайдна неподходящимъ для себя учителемъ. Разсказываютъ, будто Гайднъ, просматривая работы своего ученика, началъ увлекаться ими въ такой мѣрѣ, что ученику сдѣлалось очевидною невозможность продолжать далѣе учиться у человѣка, который къ его работѣ относится уже не какъ учитель

(1) Примѣч. A. W. Thayer. „Beethoven's Leben“. Берлинъ 1866. I. 105.

къ работѣ ученика, а какъ человѣкъ, восторгающійся передъ тѣмъ, что ему показываютъ. Съ нетерпѣніемъ ждалъ Бетховенъ наступленія времени второй поѣздки Гайдна въ Лондонъ и воспользовавшись ею началъ заниматься съ извѣстнымъ тогда контрапунктистомъ Альбрехтсбергеромъ. Съ 1795 г. начинается собственно публичная дѣятельность Бетховена, какъ композиста: въ этомъ году вышли въ свѣтъ какъ op. I его три, посвященныя Гайдну, тріо. Полный перечень Бетховенскихъ композицій, написанныхъ въ продолженіи тридцати послѣдующихъ лѣтъ его жизнедѣятельности, можно найдти у Тайера (Chronolog. Verzeichn. der Werke Beethovens. Berlin. 1865 г.) въ его добросовѣстно и съ большимъ знаніемъ дѣла исполненномъ трудѣ. Приблизительно съ тридцатилѣтняго возраста начала у Бетховена развиваться медленно, но упорно та болѣзнь, которая позднѣе сдѣлала его геніальную жизнь несчастной жизнью человѣка, лишеннаго самаго дорогаго ему наслажденія. Болѣзнь эта была глухота. Съ начала тысяча восьмисотыхъ годовъ, когда впервые появились признаки ея, глухота, все развиваясь болѣе и болѣе, привела Бетховена къ тому, что въ концѣ концовъ онъ вынужденъ былъ чувствовать себя одинакимъ въ мірѣ, лишеннымъ не только людскаго общества въ настоящемъ смыслѣ этого слова, но даже неимѣющимъ возможности найдти отраду въ томъ, что составляла для него главный жизненный элементъ, что ему было необходимо почти какъ дыханіе и пища, въ музыкѣ. Къ концу своей жизни Бетховенъ былъ глухъ совершенно. Несчастіе это было тѣмъ ужаснѣе, что люди, которыхъ онъ любилъ болѣе всѣхъ, его ближайшіе родственники, относились къ нему въ этотъ періодъ его жизни не особенно сочувственно. Извѣстно, что братья его Карлъ и Іоганнъ принимали въ немъ весьма малое участіе; извѣстно и то, что даже племянникъ его (сынъ Карла), котораго онъ любилъ, какъ сына, о которомъ онъ заботился, отплатилъ ему тѣмъ, что почти не хотѣлъ знать своего несчастнаго дядю.

Фердинандъ Гиллеръ, въ своей книгѣ «Aüs dem Tonleben unserer Zeit» сообщаетъ нѣкоторыя интересныя подробности, касающіяся послѣдняго періода жизни Бетховена, которыя не лишнимъ будетъ привести здѣсь, такъ какъ сообщаемое знакомитъ до извѣстной степени съ личностью Бетховена именно въ тотъ періодъ его жизни, когда подъ давленіемъ ужаснаго несчастія въ видѣ глухоты, личный характеръ

генія сложился въ исключительныя формы; при этомъ разсказъ Гиллера знакомитъ и съ обстановкою, въ которой жилъ великій человѣкъ, съ его способомъ отношенія къ окружающимъ, его міросозерцаніемъ въ то время и въ заключеніе дастъ описаніе послѣднихъ минутъ Бетховена и его погребенія. Вотъ какъ разсказываетъ Гиллеръ о своемъ посѣщеніи Бетховена, предпринятомъ вмѣстѣ съ Гуммелемъ, въ началѣ 1827-го года (годъ смерти Бетховена).

«Чрезъ просторную переднюю, заставленную шкафами, содержавшими массу твореній композиста, вошли мы въ кабинетъ. Сердце мое нервно билось отъ ожиданія увидѣть лицомъ къ лицу величайшаго генія нашего времени. Первое, чѣмъ были мы поражены, былъ самъ Бетховенъ, повидимому спокойный и даже неодряхлѣвшій отъ болѣзни, сидящій въ креслѣ у окна; на немъ былъ сѣрый шлафрокъ и высокіе теплые сапоги. Когда больной всталъ, чтобъ встрѣтить насъ, меня поразила его наружность; похудѣвъ отъ болѣзни, онъ выглядѣлъ выше своего прежняго роста; лицо его, изнуренное страданіями, имѣло какой-то сдержанный видъ; полусѣдые, густые волосы въ безпорядкѣ падали на его лобъ. При видѣ Гуммеля черты его какъ будто прояснились, принявъ дружелюбно мягкое выраженіе, глаза блеснули радостью и больной повидимому съ самымъ искреннимъ чувствомъ заключилъ Гуммеля въ свои объятія. Гуммель меня представилъ; старикъ дружелюбно поздоровался со мной, показавъ мнѣ рукой на кресло у окна, противъ себя.

«Извѣстно, что въ это время разговаривать съ Бетховеномъ иначе было уже нельзя какъ письменно. Разговаривающій долженъ былъ выслушивать то, что говорилъ ему композистъ, и отвѣты свои, или вообще свои фразы, писать, такъ какъ глухота больнаго рѣшительно не оставляла ему ни малѣйшей возможности слышать обыкновенный, хотя бы даже и громкій, человѣческій говоръ. Съ этою цѣлью возлѣ Бетховена всегда лежала толстая тетрать бумаги и карандаши. Надо себѣ представить, до какой степени утомительно и раздражительно дѣйствовалъ такой способъ объясненія на человѣка, который отъ природы обладалъ натурой подвижной и нервной, и который отъ болѣзни сдѣлался нетерпѣливъ до крайности. Больной съ какой-то жадностью слѣдилъ за пишущей рукой бесѣдующаго съ нимъ человѣка, и казалось читалъ написанное по однимъ уже движеніямъ карандаша; но

даже и при этой привычкѣ письменныя объясненія не могли не дѣйствовать утомительно.

,,Разговоръ сначала вертѣлся на обыкновенныхъ вещахъ: говорили о путешествіи Гуммеля, о томъ, что онъ и какъ онъ, наконецъ объ его отношеніяхъ ко мнѣ. Заговоривъ о Гете, Бетховенъ высказалъ много теплаго участія по отношенію къ поэту; мы, понятно, сочувствовали этому, въ особенности я, которому за нѣсколько дней передъ тѣмъ великій авторъ ,,Фауста" написалъ своей рукой нѣсколько строкъ своихъ стиховъ въ альбомъ. Говоря о своемъ положеніи, Бетховенъ чрезвычайно жаловался на свою участь. ,,Вотъ уже четыре мѣсяца", говорилъ онъ, ,,какъ я совсѣмъ боленъ? Согласитесь, тутъ лопнетъ всякое терпѣніе!" Очевидно было, что многое совершившееся тогда въ Вѣнѣ, было Бетховену не по душѣ, онъ выходилъ изъ терпѣнія, ужасно раздражался, говоря о современныхъ вкусахъ по отношеніи къ искуству и о всепоглощающемъ, какъ онъ выразился, диллетантизмѣ. Правительству включительно до высшихъ сферъ досталось также не мало. ,,Напиши", сказалъ онъ Гуммелю ,,книгу пѣсенъ покаянія и посвяти ихъ императрицѣ". Говоря это, онъ смѣялся самымъ задушевнымъ смѣхомъ. Гуммель впрочемъ сколько мнѣ извѣстно, никогда не послѣдовалъ этому совѣту Бетховена. Заговорили объ итальянской оперѣ въ Вѣнѣ. Я, какъ мальчикъ, увлекавшійся многимъ, съ увлеченіемъ заговорилъ о двухъ трехъ операхъ, бывшихъ тогда въ Вѣнѣ въ особенномъ ходу. ,,Да"! замѣтилъ Бетховенъ, ,,принято полагать что vox populi — vox Dei (т. е. гласъ народа— гласъ Божій). Я этому никогда не вѣрилъ и не повѣрю никогда".

,,13-го числа Гуммель снова взялъ меня къ Бетховену. Мы нашли его положеніе ухудшившимся: болѣзнь очевидно шла быстрыми шагами впередъ. Онъ лежалъ уже въ постели, и судя по его тяжелому, неровному дыханію, очень страдалъ; не смотря однако на это, онъ говорилъ много и живо. Какъ кажется онъ очень сожалѣлъ во время болѣзни, что никогда не былъ женатъ. Еще въ первый нашъ пріѣздъ къ нему онъ съ особенной мягкостью разговаривалъ съ Гуммелемъ о женѣ послѣдняго, которую зналъ еще въ періодъ крайней ея молодости. ,,Ты счастливецъ!" замѣтилъ онъ Гуммелю, ,,у тебя есть любящая жена. А вотъ каково мнѣ?" При этомъ онъ тяжело вздохнулъ и снова физіономія его приняла страдальчески сдержанное выраженіе.

Не за долго до нашего посѣщенія кто то подарилъ Бетховену картину съ изображеніемъ дома, въ которомъ родился Гайднъ. Показывая намъ рисунокъ, лежавшій такъ, чтобъ больной могъ постоянно видѣть его, Бетховенъ замѣтилъ: „это заставило меня радоваться, какъ радуется ребенокъ. Правда! Все таки вѣдь это колыбель настоящаго великаго человѣка".

„Вскорѣ послѣ втораго нашего посѣщенія Бетховена распространился въ Вѣнѣ слухъ о томъ, что Лондонское филорманическое общество прислало больному въ подарокъ сто фунтовъ стерлинговъ. Это произвело такое впечатлѣніе радости на бѣднаго великаго человѣка, что онъ даже тѣлесно почувствовалъ себя какъ будто лучше; мы въ этомъ убѣдились лично, когда 20-го марта снова посѣтили его. Онъ говорилъ о разныхъ надеждахъ и планахъ, которые онъ предначерталъ себѣ для будущаго, и которымъ, увы!.. не суждено было уже сбыться. Онъ хотѣлъ непремѣнно, какъ только ему сдѣлается лучше, ѣхать въ Лондонъ и лично отблагодарить тамошнее Общество по своему. „Я напишу имъ большую увертюру", говорилъ онъ, „и большую симфонію". Несмотря на такое расположеніе духа, больной очевидно чувствовалъ себя все хуже и хуже; глаза его, такъ недавно еще бывшіе живыми и сильными, теперь какъ будто слабѣя полузакрывались. Ради этого, мы старались по возможности воздерживаться даже отъ письменныхъ переговоровъ. Глухоты уже нечего было бояться, можно было ждать еще худшаго.

„Когда 23-го марта посѣтили мы больнаго, видъ его былъ рѣшительно безнадеженъ. Слабый и умирающій, лежалъ онъ распростертый на своей постели. Онъ не говорилъ ни слова—и холодный потъ покрывалъ каплями его лобъ. Жена Гуммеля, бывшая на этотъ разъ съ нами, отерла ему лобъ платкомъ, и нужно было видѣть тотъ взглядъ благодарности и нѣжности, которымъ Бетховенъ подарилъ молодую женщину, чтобъ понять насколько изстрадался этотъ человѣкъ и насколько умѣлъ онъ въ то же время цѣнить оказываемыя ему ласки. 26-го были мы въ гостяхъ у Либенберга, богатаго человѣка, бывшаго когда-то ученикомъ Гуммеля и теперь сдѣлавшагося самымъ ярымъ покровителемъ искуства и художниковъ. Между пятью и шестью часами вечера были мы поражены страннымъ, не виданнымъ мною никогда въ жизни явленіемъ: вмѣстѣ съ вьюгой и мя-

телью, наступившими какъ-то моментально, раздались страшные раскаты грома, и молнія поминутно блистала сквозь бѣловатыя, свѣтлыя облака. Нѣсколько часовъ спустя явились еще гости и объявили печальную новость: безъ четверти въ шесть часовъ умеръ Лудвигъ-ванъ-Бетховенъ. Не странно ли, что такой поразительный феноменъ природы, какъ мятель и гроза, свирѣпствующія вмѣстѣ, совпалъ со временемъ смерти дѣйствительно величайшаго человѣка своей эпохи.

„Въ четвергъ, 29 марта, хоронили Бетховена. Всѣ собрались въ жилище покойнаго и оттуда въ 3 часа дня процессія вернулась къ церкви св. Троицы. Восемь капельмейстеровъ (безкровные маршалы искуства) шли за гробомъ: это были: Эйблеръ, Гуммель, Зейфридъ, Крейцеръ, Вейгль, Гировецъ, Вюрфель и Генсбахеръ. На крышкѣ гроба лежало единственное украшеніе — лавровый вѣнокъ. У Бетховена во всю его жизнь не было ни одного ордена. Цѣлая масса представителей музыкальнаго искуства окружала густой толпой гробъ покойнаго; все это со свѣчами въ рукахъ тихо шло за похоронной процессіей (какъ сейчасъ гляжу я на колоссальную фигуру Лаблаша, выдававшуюся головой выше всѣхъ изъ толпы). Безконечною цѣпью тянулись толпы, провожавшія похороны по улицамъ; не сотнями, а тысячами надо было считать тѣхъ, которые шли за гробомъ великаго человѣка. Когда наконецъ гробъ былъ опущенъ въ могилу и Гуммель первый бросилъ вмѣсто горсти земли лавровый вѣнокъ, какъ послѣднюю дань его благоговѣнія передъ покойнымъ Бетховеномъ, цѣлая туча вѣнковъ полетѣла по тому же направленію. Не было при этомъ ничего ни сказано, ни пропѣто, но тѣмъ не менѣе каждый до глубины души чувствовалъ, кого потеряло искуство, кого лишилось оно въ лицѣ умершаго Бетховена“.

Помимо той должности, которую занималъ Бетховенъ въ юности, въ своемъ родномъ городѣ, онъ не занималъ никакихъ должностей. Въ 1809 г., когда болѣзнь Бетховена была уже сильно замѣтна для него, получилъ онъ приглашеніе отъ короля Вестфальскаго занять должность придворнаго капельмейстера. Не безъ борьбы съ собой, Бетховенъ однако почти согласился принять эту должность. Но его Вѣнскіе почитатели и друзья, Кинскій и Лобковицъ, уговорили его отказаться отъ своего намѣренія, гарантировавъ ему въ возмѣщеніе денеж-

наго убытка, наносимаго ему отказомъ отъ должности, годовое содержаніе въ четыре тысячи гульденовъ. Сумма эта однако выплачивалась не очень-то долго: года два позднѣе она была уже значительно сокращена, и Бетховену выдавалось не болѣе четвертой части ея.

Въ сочиненіяхъ о жизни Бетховена и его твореніяхъ, въ анекдотахъ разсказываемыхъ о немъ, также нѣтъ недостатка, какъ нѣтъ недостатка во всевозможныхъ разработкахъ, обработкахъ, передѣлкахъ и просто обкрадываньяхъ идей великаго генія. Отъ Вагнера и Тайера до Маркса и Улыбышева не мало людей заботились о томъ, чтобъ собравъ весь неисчерпаемый матеріалъ, состоящій изъ безсмертныхъ твореній Бетховена, изучивъ его и тѣ указанія, которыя можно почерпнуть въ немъ о ходѣ развитія музыкальной его личности, создать литературный типъ того, чѣмъ въ сущности былъ этотъ гигантъ человѣкъ съ его замкнутой въ самомъ себѣ жизнью, съ его духовной силой, съ его неимѣющимъ себѣ подобнаго, творческимъ геніемъ. Но не смотря на всѣ эти опыты, нравственная и музыкальная личность Бетховена въ строгомъ смыслѣ слова ждетъ еще своего историка. Разумѣется, прочитывая все написанное о Бетховенѣ, изучая тѣ изъ его композицій, на которыхъ отразились отдѣльные періоды развитія его музыкальной и нравственной личности, человѣкъ можетъ въ концѣ концовъ достичь того, что въ его воображеніи встанетъ грандіозный образъ творца 9-ой симфоніи, стоящій особнякомъ среди композиторовъ величайшей эпохи развитія искуства; но дѣло въ томъ, что такого цѣльнаго біографическаго труда о Бетховенѣ, который одинъ совершенно исчерпывалъ бы эту громадную личность съ ея музыкальнымъ и нравственнымъ я, все таки не имѣется. Не лишнимъ во всякомъ случаѣ будетъ указать на нѣкоторые источники о Бетховенѣ, которые уже потому имѣютъ извѣстную и весьма серьезную цѣну, что авторы ихъ стояли лично въ довольно близкомъ соприкосновеніи съ композитомъ. Это: книга Игнаца фонъ Зейфрида „L. van Beethowen's Studien“ (Вѣна 1832 г.), книга Антона Шиндлера (Біографія. Мюнстеръ. 1840 г.) и біографическія нотицы Вегелера и Риса (Кобленцъ 1838 г.). Изъ новѣйшихъ трудовъ о Бетховенѣ какъ на нѣчто очень интересное можно указать на вышедшую въ 1870 г. въ Лейпцигѣ брошюру Вагнера „Бетховенъ“.

Брошюра эта представляетъ уже тотъ своеобразный интересъ, что

въ ней такъ сказать музыкальный геній высказывается о музыкальномъ геніѣ-же и при томъ геніѣ, творенія котораго авторъ усердно изучалъ въ свое время. Какъ мыслитель Рихардъ Вагнеръ не имѣетъ себѣ соперниковъ между музыкантами ни со стороны ширины его взгляда, ни со стороны своебразной смѣлости его отношенія къ искусву. Все это отразилось и въ его трудѣ о Бетховенѣ, трудѣ не объемистомъ, но весьма достопримѣчательномъ. Вагнеръ захватываетъ между прочимъ одинъ вопросъ, совершенно почти обойденный другими писателями, а именно вопросъ о Бетховенѣ, какъ геніѣ исключительно нѣмецкомъ, имѣющемъ великое національное значеніе, какъ о представителѣ прежде всего нѣмецкаго искуства. Выводы, дѣлаемые Вагнеромъ относительно нравственной личности Бетховена въ высшей степени не лишены оригинальности и мѣткости, давая историческій очеркъ Бетховенской эпохи не лишнимъ будетъ привести нѣкоторыя извлеченія изъ всего высказаннаго Вагнеромъ; оно даже является существенно полезнымъ въ виду вышесказаннаго о Вагнеровской брошюрѣ и того матеріала, который, какъ будетъ видно ниже, даетъ она собою (1).

Особенная черта, посредствомъ которой, по мнѣнію Вагнера, опредѣляется принадлежность извѣстнаго музыканта къ его націи, должна лежать глубже чѣмъ черта, посредствомъ которой обнаруживается напр. принадлежности Гете и Шиллера къ нѣмецкой націи, Рубенса и Рембрандта къ Нидерландской и т. д. Говоря объ этой связи и вообще то не трудно впасть въ ошибку; а ужъ если трудно объяснить съ этой стороны поэта, то насколько труднымъ становится оно по отношеніи къ музыканту? Что можно, спрашивается, по сохранившимся скуднымъ письмамъ Бетховена, по скуднымъ извѣстіямъ о его внутренней жизни заключить о соотношеніи такого матеріала съ его твореніями и проявляющемся въ нихъ ходѣ его развитія? Если бы мы обладали всевозможными данными о его сознательныхъ поступкахъ, то и изъ нихъ мы узнали бы не болѣе чѣмъ изъ извѣстнаго факта, что Бетховенъ имѣлъ сначала намѣреніе посвятить свою героическую симфонію генералу Бонапарте, имя котораго онъ вычер-

(1) Примѣч. нижеслѣдующее извлеченіе заимствовано изъ „Музыкальнаго Сезона“ гдѣ оно впервые появилось на русскомъ языкѣ въ 1870 г. тотчасъ по выходѣ въ свѣтъ Вагнеровской брошюры. „Музыкальный Сезонъ“ издавался тогда въ Петербургѣ подъ ред. Г. Фаминцына. *А. Р.*

кнулъ съ заголовка, какъ только узналъ, что Бонапартъ провозгласилъ себя императоромъ. Правда, что яснѣе нельзя обозначить свои тенденціи, но что объясняетъ намъ это обозначеніе? Проливаетъ ли оно свѣтъ хоть на одинъ тактъ партитуры героической симфоніи?

,,Я полагаю‘‘, говоритъ Вагнеръ, ,,что самыя положительныя данныя о Бетховенѣ какъ о человѣкѣ, будутъ относиться къ Бетховену музыканту въ родѣ того, какъ напр. Генералъ Бонапартъ относится къ Героической симфоніи ему было посвященной. Съ этой стороны сознательнаго творчества великій музыкантъ постоянно остается для насъ неразрѣшимою тайной. Для разрѣшенія этой тайны мы должны избрать совершенно иной путь чѣмъ тотъ, по которому возможно слѣдить съ извѣстной точки за творчествомъ напр. Гёте и Шиллера какъ нѣмецкихъ поэтовъ.

,,Дарованіе музыканта къ своему искуству, его призваніе, самымъ очевиднымъ образомъ обнаруживается въ томъ вліяніи, которое имѣетъ на него музыкальная дѣятельность внѣ его. Только по окончательномъ достиженіи имъ высшей степени собственнаго развитія мы можетъ судить о томъ, насколько внѣшнее музыкальное вліяніе побудило его способности къ внутреннему созерцанію, къ ясновидѣнію въ области глубокаго міроваго сна; ранѣе высшаго своего развитія онъ подчиняется законамъ вліянія на него внѣшнихъ впечатлѣній главнымъ образомъ отъ сочиненій современныхъ ему композиторовъ. Мы видимъ, что Бетховенъ менѣе всего чувствовалъ себя возбужденнымъ къ дѣятельности оперными произведеніями; гораздо сильнѣе были впечатлѣнія отъ современной ему церковной музыки. Ремесло пьяниста, которымъ онъ принужденъ былъ заниматься, чтобы быть чѣмъ нибудь въ музыкальномъ мірѣ, привело его въ тѣсное и продолжительное соприкосновеніе съ фортепьянными сочиненіями современныхъ ему мастеровъ. Въ нихъ развита была въ видѣ наиболѣе совершеннаго образца форма сонаты. Можно сказать, что Бетховенъ былъ и остался сонатнымъ композиторомъ такъ какъ въ лучшихъ, превосходнѣйшихъ инструментальныхъ сочиненіяхъ своихъ онъ удерживалъ въ основаніи форму сонаты, чрезъ рамку которой онъ созерцалъ весь звуковой міръ и въ которую онъ облекалъ почерпнутые изъ него музыкальные образы; другихъ формъ, а именно смѣшанныхъ вокально-музыкальныхъ, онъ не смотря на гро-

жадность произведеній его и въ этой области, касался только слегка, какъ будто только въ видѣ опыта.

,,Сонатная форма выработалась, какъ законный образецъ для всѣхъ временъ Эмануиломъ Бахомъ, Гайдномъ и Моцартомъ. Форма эта является слѣдствіемъ сліянія нѣмецкаго музыкальнаго духа съ итальянскимъ. Внѣшній характеръ свой она пріобрѣла отъ способа ея примѣненія: съ сонатой являлся передъ публикой пьянистъ, имѣвшій цѣлью забавлять слушателей своею виртуозностью и въ тоже время пріятно занимать ихъ музыкой. Это былъ уже не Себастіанъ Бахъ, вокругъ котораго толпился въ церкви около органа приходъ, или который вызывалъ на музыкальный поединокъ какого нибудь знатока или товарища; широкая пропасть отдѣляла чудеснаго мастера фуги отъ сочинителей сонаты. Искуство фуги разсматривалось послѣдними какъ средство къ солидному изученію музыки. Суровая послѣдовательность строгихъ контрапунктныхъ формъ уступила мѣсто пріятной постоянной евритміи, пополненіе схемы которой, въ смыслѣ итальянскаго благозвучія, казалось, составляло единственное назначеніе музыки. Не безъ основанія признаютъ въ раннихъ работахъ Бетховена вліяніе преимущественно образцовъ Гайдна; даже и въ болѣе зрѣломъ развитіи его генія мы находимъ въ немъ болѣе родства съ Гайдномъ чѣмъ съ Моцартомъ. Особенное свойство этого родства показываетъ поразительная черта въ обращеніи Бетховена съ Гайдномъ, котораго онъ ни въ какомъ случаѣ не желалъ признавать за своего учителя, за котораго его считали, и противъ котораго онъ, въ юношеской заносчивости своей, даже позволялъ себѣ высказывать оскорбительные отзывы. Казалось, онъ чувствовалъ родство съ Гайдномъ, какъ рожденный мужъ съ впавшимъ въ дѣтство старцемъ. Не соглашаясь съ своимъ учителемъ во взглядѣ на форму, онъ чувствовалъ въ себѣ порывъ неукратимаго, закованнаго въ этой формѣ, демона своей внутренней музыки къ обнаруженію своей силы, которая, какъ и остальныя стороны великаго музыканта, въ немъ проявлялась съ непонятною шероховатостью. Разсказываютъ, что Бетховенъ, будучи еще юношей, встрѣтившись съ Моцартомъ, долженъ былъ, чтобы отрекомендовать себя, съиграть ему сонату; съ неудовольствіемъ вскочилъ онъ съ своего мѣста, кончивъ играть сонату, и потребовалъ позволенія свободно фантазировать, чтобы заявить о себѣ съ лучшей стороны. Фантазированіе его произ-

вело столь глубокое впечатлѣніе на Моцарта, что онъ сказалъ своимъ друзьямъ: ,,отъ него свѣтъ услышитъ что нибудь замѣчательное". Это говорилъ Моцартъ въ то время, когда онъ самъ ясно чувствовалъ въ себѣ развитіе полной зрѣлости своего внутренняго генія, которое до того времени замедлялось страшными препятствіями, подъ гнетомъ полной бѣдствій и трудовъ карьеры музыканта. Мы знаемъ, съ какимъ горькимъ сознаніемъ встрѣчалъ онъ приближавшуюся раннюю смерть, говоря, что въ то время только онъ достигъ до той степени, на которой онъ чувствовалъ себя въ состояніи показать свѣту всю дѣйствительную силу свою въ музыкальномъ искуствѣ.

«Молодой Бетховенъ, напротивъ того, тотчасъ является въ свѣтъ съ упрямымъ темпераментомъ, который въ теченіи всей его жизни, доставлялъ ему почти дикую независимость отъ свѣта. Громадное, гордое самосознаніе постоянно давало отпоръ фривольнымъ требованіямъ, которыя ставитъ музыкѣ жаждущій наслажденія свѣтъ. Онъ охранялъ въ себѣ сокровище неизмѣримой цѣнности отъ навязчивости изнѣженнаго вкуса. Онъ возвѣщалъ сокровеннѣйшія тайны звуковаго міра въ тѣхъ же самыхъ формахъ, въ которыхъ музыка являлась лишь въ видѣ пріятнаго угодливаго искуства. Онъ былъ подобенъ одержимому бѣсомъ, ибо къ нему примѣняются слова Шопенгауера о музыкантѣ: «онъ вѣщаетъ высшую мудрость языкомъ, котораго не понимаетъ его разумъ».

«Ничто не можетъ дать лучшаго объясненія отношенія художественныхъ пріемовъ къ пріемамъ, основаннымъ на отвлеченныхъ понятіяхъ, какъ вѣрное пониманіе направленія, которому слѣдовалъ Бетховенъ при развитіи своего генія. Если бы онъ сталъ сознательно измѣнять, или даже разрушать найденныя имъ музыкальныя формы, то мы бы приняли пріемъ этотъ за дѣйствіе, основанное на разумѣ; но этого мы не находимъ и слѣда. Напротивъ, упомянутая выше запальчивость его характера показываетъ, что онъ съ чувствомъ личнаго страданія сносилъ узы, которыми названныя формы сдерживали его геній, и почти съ тою же интенсивностью, какъ и всякое другое условное стѣсненіе. Реакція съ его стороны ограничивалась, однако, единственно заносчиво-свободнымъ, ничѣмъ, даже и названными формами, не сдерживаемымъ проявленіемъ внутренняго его генія. Никогда онъ не измѣнялъ по принципу ни одной изъ найденныхъ имъ формъ

инструментальной музыки; въ его послѣднихъ сонатахъ, квартеттахъ, симфоніяхъ и т. д. очевидно тоже самое строеніе, какъ и въ первыхъ. Но сравнимъ эти произведенія между собой, напр. восьмую симфонію (F-dur) и вторую (D-dur)..... Насъ поразитъ новый міръ, открывающійся намъ въ почти одинаковой формѣ!

,,Въ этомъ обнаруживается въ Бетховенѣ опять таки особенность нѣмецкой натуры. Нѣмецъ не революціонеръ, но реформаторъ, поэтому то онъ и обладаетъ для проявленія внутренняго содержанія своего, такимъ богатствомъ формъ, какаго мы не находимъ ни въ одной другой націи. Этотъ глубокій источникъ у француза, напр. иссякъ; оттого онъ, видя себя стѣсненнымъ внѣшнею формою обстоятельствъ, какъ въ государственной жизни, такъ и въ искуствѣ, считаетъ необходимымъ прибѣгать къ полному ихъ разрушенію, предполагая до извѣстной степени, что новая, болѣе подходящая къ его требованіямъ, форма должна образоваться сама собой. Протестъ его страннымъ образомъ направляется всегда противъ его собственной натуры, которая и обнаруживаетъ недостатокъ глубины своими пріемами противъ стѣсняющей формы. Между тѣмъ развитію нѣмецкаго духа не помѣшало даже то обстоятельство, что наша средневѣковая поэтическая литература питалась французскими рыцарскими сказаніями: внутреняя глубина поэтовъ, какъ Вольфрамъ фонъ Эшенбахъ, произвела вѣчные поэтическіе типы изъ того-же матеріала, который, въ первоначальной своей формѣ, сохранился только въ видѣ курьеза. Такимъ образомъ мы переняли классическую форму римской и греческой культуры; подражая ихъ языку, ихъ стихамъ, мы съумѣли присвоить себѣ античный взглядъ, но выражая во всемъ этомъ нашъ собственный, внутренній духъ. Такимъ же образомъ мы получили и музыку со всѣми ея формами отъ итальянцевъ, но непостижимыя произведенія генія Бетховена показываютъ, какое содержаніе мы съумѣли вложить въ эти формы.

,,Поясненіе этихъ произведеній было бы нелѣпымъ занятіемъ, разсматривая ихъ въ послѣдовательномъ порядкѣ, мы видимъ съ возрастающею ясностью, какъ музыкальная форма постепенно болѣе и болѣе проникается музыкальнымъ геніемъ. Въ произведеніяхъ его предшественниковъ мы, какъ будто, смотримъ при дневномъ свѣтѣ, на окрашенную просвѣчивающую картину, которая, какъ по рисунку, такъ и

по колориту очевидно не можетъ быть и сравнимаема съ произведеніемъ дѣйствительнаго живописца, и представляетъ лжехудожественное произведеніе низшаго сорта, потому пренебрегаемое истинными знатоками: оно выставлялось, для украшенія празднествъ, на царскихъ трапезахъ, для забавы роскошнаго общества и т. п., а виртуозъ, съ блестящею техникою своею, игралъ роль свѣта, который освѣщалъ картину. Наконецъ явился Бетховенъ; онъ перенесъ картину во мракъ ночи, поставилъ ее между внѣшнимъ міромъ видимыхъ явленій и глубокимъ внутреннимъ міромъ сущности всѣхъ явленій, изъ котораго онъ провелъ сзади картины свѣтъ ясновидѣнія: и она оживилась передъ нами чудеснымъ образомъ, и другой міръ открылся передъ нашими глазами, о которомъ мы и не помышляли, даже созерцая величайшія, образцовыя произведенія Рафаэля.

,,Мощь музыканта можетъ быть понятна здѣсь не иначе, какъ посредствомъ представленія о волшебныхъ чарахъ. Въ самомъ дѣлѣ, мы приходимъ въ очарованное состояніе, открывая при слушаніи истинно Бетховенскаго произведенія во всѣхъ частяхъ пьесы, являющихся при поверхностномъ взглядѣ лишь какъ техническія составныя части формы, то сверхестественную живость, то нѣжную, то ужасающую подвижность, то пульсирующую радость, стремленіе, боязнь, плачъ и восторгъ, и намъ кажется, что все это движеніе исходитъ только изъ глубины нашей собственной внутренней жизни. Дѣло въ томъ, что у Бетховена каждая изъ техническихъ составныхъ частей искуства (посредствомъ которыхъ художникъ, ради того, чтобы быть понятнымъ, становится къ внѣшнему міру въ условное отношеніе) сама получаетъ высшее значеніе, представляя непосредственное изліяніе его чувства. У Бетховена все имѣетъ значеніе; мы не встрѣчаемъ болѣе замыканія въ рамку мелодіи, но все у него дѣлается мелодіей, каждый сопровождающій голосъ, каждая ритмическая нота, даже каждая пауза...

,,Мы выше приводили параллель между Бетховеномъ, Гайдномъ и Моцартомъ. Сравнивая жизнь послѣднихъ двухъ мы найдемъ переходъ отъ Гайдна, черезъ Моцарта, къ Бетховену, прежде всего въ отношеніи внѣшней обстановки ихъ жизни. Гайднъ былъ и остался княжескимъ слугою, который, въ качествѣ музыканта, долженъ былъ заботиться о развлеченіи любившаго блескъ господина своего; временные перерывы, такъ напр. поѣздки его въ Лондонъ, мало вліяли на измѣ-

ненie характера занятiя его искуствомъ, потому что и тамъ онъ постоянно игралъ роль рекомендованнаго знатнымъ особамъ и вознаграждаемаго ими музыканта. Постоянно покорный и благочестивый, онъ до глубокой старости сохранялъ ничѣмъ не помрачаемое дубродушiе, спокойствiе и ясность душевнаго настроенiя; только взоръ его, судя по сохранившемуся портрету его, обнаруживаетъ нѣкоторую меланхолiю. Жизнь Моцарта, напротивъ того, представляла непрерывную борьбу, изъ за скромнаго обезпеченiя своего существованiя, которому противупоставлялось столько препятствiй. Ребенкомъ горячо привѣтствуемый Европой, онъ въ юношескомъ возрастѣ принужденъ былъ бороться съ непреодолимыми препятствiями, затруднявшими удовлетворенiе всякаго изъ его желанiй, съ тѣмъ, чтобы сдѣлавшись мужемъ, пасть жертвою ранней смерти. Онъ съ самаго начала не въ состоянiи былъ выносить служенiе въ качествѣ музыканта своему высокому господину; онъ старался питаться успѣхомъ въ большой публикѣ, давалъ концерты; быстро прiобрѣтенныя средства расточались имъ на минутныя увеселенiя. Князь, которому служилъ Гайднъ, постоянно требовалъ отъ него новаго развлеченiя, и Моцартъ принужденъ былъ со дня на день заботиться о чемъ нибудь новомъ, чтобы привлекать *публику*; поверхность въ концепцiи и исполенiи по присвоенной рутинѣ служитъ лучшимъ объясненiемъ характера сочиненiй обоихъ. Дѣйствительно благородныя, образцовыя произведенiя свои Гайднъ написалъ, будучи уже старцемъ и наслаждаясь довольствомъ и европейскою извѣстностью. Моцарту не удалось достигнуть такого положенiя: лучшiя произведенiя его набросаны между минутною зажиточностью и непосредственно слѣдовавшею за нею нуждою.

„Еслибы Бетховенъ сталъ избирать себѣ образъ жизни помощью холоднаго разсудка, присматриваясь къ жизни обоихъ великихъ предшественниковъ своихъ, то онъ не могъ бы сдѣлать лучшiй выборъ, чѣмъ сдѣланный имъ на самомъ дѣлѣ, подъ влiянiемъ наивнаго выраженiя природнаго его характера. Удивительно какъ выборъ этотъ обусловился силою природнаго инстинкта. Совершенно ясно обнаружился послѣднiй въ отвращенiи Бетховена къ образу жизни подобно Гайдну. Достаточно также было одного взгляда на молодаго Бетховена, чтобы отклонить въ каждомъ князѣ мысль, пригласить его своимъ капельмейстеромъ. Еще замѣчательнѣе выражается совокупность особенностей

его характера въ тѣхъ его чертахъ, которыя оградили его отъ участи Моцарта. Какъ и Моцартъ, брошенный въ свѣтъ безъ всякаго состоянія, въ свѣтъ, въ которомъ оплачивается одно только полезное, вознаграждается только изящное, и то если оно доставляетъ чувственное наслажденіе, но остается безъ всякаго вознагражденія все высокое, грандіозное, Бетховенъ отъ природы лишенъ былъ возможности, пріобрѣсти себѣ расположеніе свѣта изящностью.

„Теперь представимъ себѣ, какъ такое существо", говоритъ далѣе Вагнеръ, „смотрѣло на окружающій его міръ изъ своей крѣпкой и плотной оболочки. Конечно внутреннія чувства и впечатлѣнія весьма неясно, даже совсѣмъ не могли обусловливать взглядъ его на внѣшній міръ; они были слишкомъ стремительны и въ то же время слишкомъ нѣжны, чтобы останавливаться на одномъ изъ многихъ явленій, по которымъ взоръ его пробѣгалъ съ робкою поспѣшностью, и даже съ недовѣрчивостью человѣка, ни въ чемъ не находящаго себѣ удовлетворенія. Здѣсь ничего не плѣняло его даже мгновенной иллюзіей, которая была въ состояніи вырывать еще Моцарта изъ сосредоточенности во внутреннемъ мірѣ и наполнять его жаждой земныхъ наслажденій. Дѣтское удовольствіе отъ развлеченій веселаго большаго города едвали могло коснуться Бетховена, ибо стремленія его были слишкомъ сильны, чтобы находить хотя бы малѣйшее удовлетвореніе въ столь поверхностной и пестрой жизни. Это именно развило въ немъ склонность къ одиночеству, которая съ своей стороны способствовала къ постоянному сохраненію полной его независимости. Въ этомъ направлялъ его удивительный, вѣрный инстинктъ, главнѣйшій рычагъ въ проявленіи его характера. Никакое разумное размышленіе не могло бы лучше направить его, чѣмъ это неотклонимое стремленіе его инстинкта. Сознаніе, что истинности философскихъ изслѣдованій угрожаетъ сильная опасность, если научныя работы должны служить средствомъ къ пріобрѣтенію денегъ, руководило Спинозой въ то время, какъ онъ зарабатывалъ себѣ деньги шлифованіемъ стеколъ и Шопегнауеромъ, который прилагалъ усерднѣйшую, обуславливавшую весь его образъ жизни и нѣкоторыя необъяснимыя черты его характера, заботу о сохраненіи въ цѣлости своего небольшаго наслѣдованнаго имъ имѣнія; тоже сознаніе руководило и Бетховеномъ въ его упрямствѣ относительно свѣта, въ

его расположеніи къ одиночеству и во многихъ, почти суровыхъ склонностяхъ, обнаружившихся въ избранномъ имъ образѣ жизни.

,,Дѣйствительно Бетховенъ былъ принужденъ пріобрѣтать себѣ средства къ жизни посредствомъ музыкальныхъ работъ. Но онъ мало чувствовалъ потребности къ пріятной, комфортабельной обстановкѣ жизни и потому былъ менѣе принужденъ къ поспѣшной, поверхностной работѣ и къ уступкамъ относительно вкуса публики, которой нравилось одно только пріятное. Чѣмъ болѣе онъ терялъ такимъ образомъ связь съ внѣшнимъ міромъ, тѣмъ болѣе онъ углублялся въ созерцаніе внутренняго своего міра. Чѣмъ болѣе онъ привыкалъ пользоваться сокровищами внутренняго міра своего, тѣмъ съ большимъ сознаніемъ онъ возвышалъ требованія свои относительно внѣшняго міра, и дѣйствительно требовалъ отъ своихъ покровителей, чтобы они платили ему не за работы, но чтобы они позаботились вообще о доставленіи ему необходимыхъ средствъ, съ которыми онъ бы могъ, безъ всякой заботы о свѣтѣ, работать самъ для себя. Случилось въ первый разъ въ жизни музыканта, что нѣсколько благоволившихъ къ нему высокопоставленныхъ особъ обязались поддерживать въ этомъ смыслѣ независимость Бетховена. Моцартъ достигъ до такого счастливаго оборота въ жизни, но тутъ и умеръ, заранѣе истощенный. Великое, оказанное Бетховену благодѣяніе, хотя оно и не сохранялось безпрерывно и въ совершенной цѣлости, тѣмъ не менѣе сдѣлалось причиною особенной гармоніи, обнаружившейся съ того времени въ жизни этого мастера, при всей странности ея сложенія. Онъ чувствовалъ себя побѣдителемъ и зналъ, что можетъ принадлежать свѣту только при полной личной свободѣ. Свѣтъ долженъ былъ довольствоваться имъ такимъ, каковъ онъ былъ. Съ высокими покровителями своими онъ обращался какъ деспотъ, и нельзя было отъ него ничего добиться, пока онъ самъ не чувствовалъ къ тому желанія. Но онъ никогда и ни къ чему другому не чувствовалъ желанія, кромѣ постоянно и единственно занимавшей его волшебной игры съ образами внутренняго міра. Внѣшній міръ, наконецъ, совершенно исчезъ для него: *глухота* удалила этотъ міръ отъ его слуха. Слухъ былъ единственный органъ, посредствомъ котораго вліяніе внѣшняго міра проникало въ него, непріятно тревожа его внутреннюю жизнь; для глаза его внѣшній міръ давно уже умеръ. Что видѣлъ восторженный мечтатель блуждая съ открытыми глазами по пестрымъ,

живымъ улицамъ Вѣны, самъ однако оживленный единственно бодрствовавшимъ въ немъ внутреннимъ міромъ звуковъ? Начало и развитіе названнаго недуга страшно мучили его и вызывали въ немъ глубокую меланхолію; по наступленіи же полной глухоты, онъ немного жаловался, особенно на потерю способности слышать музыкальное исполненіе; только сообщеніе съ людьми сдѣлалось для него чрезвычайно затруднительнымъ, но и оно представляло для него мало привлекательнаго; съ этого времени онъ даже старался избѣгать его.

„Глухой музыкантъ! — Можно-ли себѣ представить слѣпаго живописца?

„Но мы знаемъ слѣпаго *прорицателя*. Подобно Терезію, для котораго закрылся внѣшній міръ, и который за то внутреннимъ окомъ видѣлъ причину всѣхъ явленій, подобно ему лишившійся слуха музыкантъ, не тревожимый шумомъ жизни, прислушивался единственно къ живущимъ внутри его гармоніямъ, и только изъ глубины своей внутренней жизни обращался къ внѣшнему міру, который ничѣмъ болѣе не могъ быть ему полезнымъ. Такимъ образомъ геній его, свободный отъ всякихъ постороннихъ вліяній, сосредоточивался въ себѣ. Если бы мы могли взглянуть въ то время на Бетховена окомъ Терезія, какія чудеса открылись бы предъ нами: это былъ міръ, блуждавшій между людьми,— идея міра въ лицѣ блуждающаго человѣка!"

Оставивъ въ сторонѣ нѣсколько своеобразный взглядъ Вагнера на нѣкоторыя явленія искуства вообще и на значеніе нѣмецкаго искуства въ особенности нельзя не отдать должнаго глубокому и вѣрному пониманію его натуры Бетховена, какъ музыканта и человѣка, и его смѣлому, мѣткому взгляду на Бетховена какъ на представителя національнаго искуства. То, что говоритъ Вагнеръ о Бетховенѣ, сравнивая его положеніе въ жизни и нравственную личность его съ положеніемъ и личностями Моцарта и Гайдна, есть вѣрнѣйшее изъ всѣхъ возможныхъ опредѣленій Бетховенской личности. Дѣйствительно, благодаря своей натурѣ, сильной до исключительности, до способности совершенно замкнуться въ себѣ, Бетховенъ оставался нравственно свободнымъ человѣкомъ въ то время, когда музыканту, хотя бы и геніальному, это было не легко. Онъ былъ чуждъ способности подчиненія, сказывавшейся во многихъ замѣчательнѣйшихъ компонистахъ того времени. Время это

какъ нельзя лучше характеризуется тѣмъ простымъ сообщеніемъ факта, которое находимъ мы въ письмѣ Моцарта къ своему отцу отъ 17 марта 1781 г. изъ Вѣны на другой день послѣ поступленія его на службу къ Эрцбишофу Зальцбургскому. „Половина двѣнадцатаго", пишетъ Моцартъ „обѣдъ уже поданъ, что по правдѣ сказать раненько для меня. За столъ садимся мы: два лейбкамердинера, контролеръ Цетти, пекарь, два повара и моя ничтожная персона". Этимъ все сказывается. Моцартъ въ періодъ своей славы (годъ постановки Идоменея), обѣдающій съ камердинерами и поварами Эрцбишофа! Гайднъ, получающій „обѣдъ за столомъ официантовъ!" Все эти факты, уясняющіе тогдашнее положеніе музыканта. И это еще не вѣнецъ всего того, что случалось: извѣстно, что Моцартъ именно службу у Эрцбишофа и закончилъ тѣмъ, что графъ Арко съ ругательствами, чуть не пинкомъ ноги вытолкалъ его за дверь. И вотъ въ это-то время Бетховенъ оставался самостоятельнымъ, и оставался такимъ, не смотря на постоянное денежное вспомоществованіе, получаемое имъ отъ своихъ богатыхъ покровителей. Въ отношеніи къ той нравственной свободѣ и самостоятельности, типъ которой являлъ собою Бетховенъ, съ нимъ можетъ быть сравниваемъ развѣ только Гендель, также отличавшійся способностью поставить свою личность внѣ всякой возможности быть покровительствуемой въ томъ смыслѣ слова, какъ оно тогда полагалось. Но для Генделя создать свое самостоятельное положеніе было гораздо легче уже благодаря тому, что большая часть его карьеры прошла въ Лондонѣ, гдѣ къ нравственной личности представителя искуства даже въ его время относились далеко съ большимъ уваженіемъ чѣмъ въ другихъ странахъ.

Какъ ни въ комъ изъ композиторовъ Бетховенской и до Бетховенской эпохи сказался въ Бетховенѣ типъ главнымъ образомъ инструментальнаго композитора. Исторія именно такъ подготовляла одно за другимъ событія въ мірѣ развитія инструментальной композиціи, что на долю Бетховена выпала роль завершителя той великой эпохи, зарожденіе которой началось съ Баха, которую подготовляли Ф. Э. Бахъ и другіе, и въ области которой быстрыми шагами дѣло шло впередъ подъ вліяніемъ композиторской дѣятельности Гайдна и Моцарта. Противъ только что высказаннаго можетъ быть сдѣлано возраженіе, которое на первый взглядъ будетъ не лишено справедливаго основанія:

казалось бы и послѣ Бетховена былъ сдѣланъ не одинъ важный шагъ въ области развитія инструментальной музыки такими композиторами какъ Шуманъ, Листъ и Берліозъ, и слѣдовательно дѣйствительно ли надлежитъ именно въ Бетховенѣ видѣть завершителя эпохи развитія симфоническаго и камернаго стиля? Но дѣло въ томъ, что не смотря на новое слово сказанное Листомъ своими симфоническими поэмами, Берліозомъ своими грандіозными оркестровыми произведеніями, Шуманомъ своими полными романтизма камерными композиціями, все это нисколько не измѣняетъ общаго положенія дѣла. Шуманъ, Листъ и Берліозъ — люди другой эпохи, и новое слово ими сказанное относится не къ сущности развитія симфоническаго стиля, а ко внѣшнимъ и частію внутреннимъ сторонамъ общаго дѣла развитія искуства, ставшаго со времени ихъ дѣятельности на новую почву, почву романтизма въ чисто мечтательныхъ и реальныхъ его проявленіяхъ. Въ сравненіи съ тѣмъ, что сказалъ міру Бетховенъ своими симфоніями, ихъ новое слово являетъ собою только *нѣчто новое*, неизмѣняющее значенія Бетховена, какъ завершителя эпохи развитія симфоническаго стиля. Каждый изъ нихъ есть только отвлеченіе и уклоненіе въ ту, или другую сторону на пути развитія искуства вообще; всѣ, они вмѣстѣ взятые, захватывали все болѣе и болѣе широкое поле, долженствовавшее служить почвой для дальнѣйшаго развитія дѣла; роль ихъ съ этой стороны огромна. Но все же каждый изъ нихъ въ основаніи своего музыкальнаго я, разъ дѣло касается чисто симфонической формы, имѣетъ подкладку Бетховенской эпохи и именно отъ Бетховена, какъ геніальнаго завершителя своей эпохи, идетъ все дальнѣйшее въ области чисто инструментальной музыки, являя собою лишь новыя окраски новой эры, новое развитіе инструментальныхъ средствъ, и новыя проявленія наступившаго затѣмъ періода романтическихъ вѣяній. По отношеніи-же къ самой сути дѣла, къ симфоническимъ формамъ, новаго слова послѣ Бетховена сказано не было, да и нельзя его было сказать послѣ C—mol'ной, и еще того болѣе—послѣ 9-ой симфоніи. Не смотря на новыя явленія въ области искуства, не смотря на массу грандіозныхъ произведеній, появившихся въ послѣ-Бетховенскую эпоху, Бетховенскія композиціи по существу дѣла всегда остаются новостью. Имъ не дано устарѣть и свѣжесть ихъ не утратитъ значенія въ будущемъ. Чувствуется это всякій разъ, что человѣкъ слышитъ напр.

Бетховенскую симфонію на ряду съ новѣйшими произведеніями. Сила Бетховенскаго творчества такъ огромна, такъ многообразна, что она можно сказать обнимаетъ собою весь міръ звуковъ и инструментальной музыки. Лучше всего можно пояснить это слѣдующимъ примѣромъ. Пусть человѣкъ попробуетъ прослушать цѣлый концертъ, программа котораго сплошь составлена изъ произведеній одного Шумана или одного Мендельсона—и изъ концерта этого онъ уйдетъ съ воображеніемъ утомленнымъ; послѣ двухъ, трехъ, хотя бы и прекрасныхъ, номеровъ такого концерта онъ начнетъ невольно ощущать стремленія къ обмѣну, желаніе уйдти воображеніемъ въ область направленія и музыкальнаго склада другаго композиста. Ничего подобнаго не случится съ человѣкомъ, слушающимъ цѣлый концертъ, программа котораго покрыта именемъ одного Бетховена; лучшее этому доказательство—то художественное наслажденіе, которое испытывали слушатели на Бетховенскихъ юбилейныхъ концертахъ, наслажденіе лишенное малѣйшей возможности почувствовать утомленіе воображенія отъ однобразія. Чѣмъ объясняется подобное, явленіе если не тѣмъ, что даже великіе композисты какъ Шуманъ и Мендельсонъ сказываются цѣликомъ въ каждомъ своемъ крупномъ произведеніи, тогда какъ Бетховенъ при неисчерпаемомъ многообразіи его симфоническаго творчества не вмѣщаетъ свою музыкальную личность и въ цѣлый рядъ проявленій его композиторскаго генія? Въ Бетховенѣ вмѣщается все: въ немъ есть и прошлое классической эпохи и будущее эпохи романтизма; въ немъ есть и контрапунктное величіе Баха, и вдумчивая мечтательность Шуберта и Шумана, и грандіозность оркестровыхъ образовъ Вангера и Листа, и Берліозовская тонкая отдѣлка со стороны оркестровыхъ колоритовъ. Предположимъ напр. что изъ новѣйшихъ композистовъ Шуманъ представляетъ замѣчательнѣйшіе образчики свободно-тематической разработки музыкальной идеи; кто знаетъ такія его вещи какъ фортепьянный квинтеттъ Es-dur и симфонію D-mol, тотъ согласится съ этимъ. Но съ другой стороны можно ли указать примѣръ большаго богатства по части разработки идеи какъ-то, какое являютъ собою напр. 1-я часть Бетховенской симфоніи C-mol, 1-я и послѣдняя части 9-й симфоніи, 2-я часть 7-й симфоніи? Пусть напр. за Вагнеромъ и Листомъ остается въ наше время право на первенство по части способности создавать грандіозныя оркестровыя картины, а за Берліозомъ—

преимущество изобрѣтенія тончайшихъ оркестровыхъ эффектовъ, порою поражающихъ слушателя какъ нѣчто волшебное; но съ другой стороны развѣ у Бетховена не разсѣяны во множествѣ громадные оркестровые образы, и развѣ на ряду съ ними онъ не даетъ слушателю образчики такой тонкой, тщательной инструментовки, передъ которою невольно изумляешся, принимая въ соображеніе разницу оркестровыхъ средствъ временъ Бетховена и Берліоза? Слушая Шуберта мы наслаждаемся удивительной теплотой его мелодики, теплотой, проникающей въ душу, заставляющей слушателя забывать даже несовершенство формъ Шубертовскихъ композицій; но развѣ Бетховенъ не даетъ въ своихъ композиціяхъ образцы чрезвычайной мелодической красоты и при томъ красоты, которая при всемъ богатствѣ ея содержанія является отлитою въ художественно законченную форму? Стоитъ припомнить хотя бы adagio изъ 5-й симфоніи и массу мелодій изъ adagio Бетховенскихъ сонатъ, для того чтобъ согласиться съ этимъ. Невольно при этомъ припоминаются слова старика Мошелеса: «послѣ Бетховена не было написано истинно художественныхъ *adagio*, поразительныхъ по мелодическимъ красотамъ. Должно быть, что всѣ мелодическія идеи *adagio*, отпущенные Богомъ въ распоряженіе человѣчества, попали случайно въ голову одного Бетховена и потому людямъ, жившимъ послѣ него, не оставалось болѣе настоящаго матеріала для *adagio* и они поневолѣ вынуждены были или повторять зады или, таская по кускамъ сокровищницу, оставленную имъ Бетховеномъ, съ дѣтской наивностью увѣрять себя и другихъ въ томъ, что они сами продуцируютъ истинное *adagio*». Конечно въ словахъ этихъ есть нѣкоторое преувеличеніе, явившееся въ результатѣ совершенно исключительнаго поклоненія Мошелеса композиторской личности Бетховена, но въ отношеніи признанія за Бетховенскими adagio несравнимыхъ мелодическихъ достоинствъ они все же справедливы.

Какъ уже выше было сказано Бетховенъ являетъ собою типъ композиста, прежде всего инструментальнаго. Идея компонировать оперы не увлекала Бетховена, что можетъ быть объясняется отчасти тѣмъ, что формы тогдашней оперы не въ состояніи были удовлетворять его творческій геній. Однако одинъ опытъ на поприщѣ компонированья оперы былъ сдѣланъ Бетховеномъ: онъ написалъ оперу «Фиделіо». Справедливость требуетъ сказать, что произведеніе это, не смотря на

его, несомнѣнныя художественныя достоинства являетъ собою именно доказательство того, въ какой степени оперный жанръ мало соотвѣтствовалъ симфонической, если такъ можно выразиться, натурѣ Бетховена: великимъ мастеромъ является Бетховенъ и въ этой оперѣ, но какъ разъ въ наиболѣе симфоническихъ моментахъ ея и въ особенности въ увертюрахъ къ ней написанныхъ. Одна изъ нихъ, «Леонара № 3» есть нѣчто въ полномъ смыслѣ слова геніальное. Другой опытъ драматически-музыкальнаго произведенія, изъ области религіозной, его ораторія „Christus am Oelberge" (въ 1800 г.) является прямо таки однимъ изъ слабѣйшихъ его твореній, каковымъ онъ и самъ признавалъ его въ болѣе поздній періодъ своей дѣятельности. Къ чисто хоровой композиціи у Бетховена очевидно душа не лежала совсѣмъ; ему тѣсна была рамка хора, текстъ вдвигалъ его воображеніе въ рамку человѣческихъ голосовъ, въ которой не могъ вмѣститься его геній. Его D-dur'ная месса и 9-я симфонія служатъ лучшими образчиками того масштаба для хора, какой ставилъ Бетховенъ по отношенію къ элементамъ инструментальнымъ. По взаимному соотношенію ролей хора и оркестра въ этихъ произведеніяхъ, и въ особенности въ послѣднемъ изъ нихъ, можно судить, въ какой степени геній Бетховена не могъ быть вдвинутъ въ тѣсную рамку хоровой композиціи, насколько онъ стремился всегда въ ту безпредѣльную ширь, въ ту область неограниченнаго богатства образовъ, какіе представляетъ собою инструментальный міръ.

Симфоніи Бетховена за исключеніемъ первыхъ двухъ, и въ особенности первой, писанной еще явно подъ вліяніемъ Моцарта и еще того болѣе Гайдна, имѣютъ большее право, чѣмъ что либо другое въ области симфонической литературы, на названіе музыкальныхъ поэмъ. Не только тѣ изъ нихъ, въ которыхъ явно видѣнъ поэтически задуманный планъ, въ которыхъ на каждомъ шагу сквозитъ огромность идеи какъ напр. въ симфоніяхъ героической или 9-ой, но и всѣ остальныя, 4-ая, 5-ая, 7-ая и 8-ая суть ничто иное какъ громадныя, законченныя поэмы звуковъ, поэмы, въ которыхъ форма не могла сковать огромности содержанія, которымъ, хотя самъ авторъ и отказалъ въ какомъ бы то нибыло уясняющемъ дѣло заглавіи, положительно нельзя отказать въ извѣстной програмности. Понятно, что

програмность эта въ однихъ симфоніяхъ, какъ напр. C—mol'ной, сказывается болѣе яркими и пластичными образами, въ другихъ же является въ видѣ образовъ болѣе отвлеченныхъ, но тѣмъ не менѣе всякая изъ нихъ вызываетъ въ воображеніи слушателя извѣстные картины; относительно однихъ симфоній, дающихъ образы наиболѣе пластичные, воображеніе разныхъ слушателей прійдетъ къ однимъ общимъ результатамъ, относительно другихъ, образы которыхъ вполнѣ отвлеченны и потому являются какъ бы поэтично-туманными, воображеніе одного, болѣе воспріимчиваго слушателя, будетъ представлять себѣ нѣчто болѣе опредѣленное, чѣмъ воображеніе другаго, менѣе воспріимчиваго. Въ обоихъ случаяхъ однако всякому слушателю дѣлается очевиднымъ то, что симфоніи Бетховена не есть подобно симфоніямъ классиковъ Моцарта и Гайдна только композиціи, написанныя для оркестра въ извѣстной сонатной формѣ, что съ другой стороны онѣ не есть, какъ это можно сказать про симфоніи нѣкоторыхъ позднѣйшихъ компонистовъ, оркестровыя композиціи написанныя главнымъ образомъ съ цѣлью провести въ жизнь извѣстные музыкальные принципы. Для симфоній Бетховена не форма есть цѣль, а содержаніе средство (какъ у классиковъ) и не впечатлѣніе слушателя есть цѣль, а форма и содержаніе—средства (какъ у компонистовъ позднѣйшей эпохи), а напротивъ того вся цѣль исчерпывается содержаніемъ, форма же служитъ лишь способомъ изложенія широкой музыкальной рѣчи, или иначе говоря содержаніе ихъ—цѣлая поэма, форма же въ ея мельчайшихъ проявленіяхъ представляетъ собою границы, въ которыя вдвигаетъ компонистъ содержаніе этой поэмы звуковъ для приданія образамъ ея наибольшей стройности.

Особенный отпечатокъ огромности лежитъ на Бетховенскихъ твореніяхъ послѣдняго періода его дѣятельности. Не то чтобы геній его окончательно окрѣпъ къ этому времени—сказать это о Бетховенѣ было бы смѣшно, ибо уже въ началѣ восьмисотыхъ годовъ геній этотъ былъ вполнѣ окрѣпшимъ судя по такимъ проявленіямъ его какъ C—mol'ная симфонія, но дѣло въ томъ, что отдѣляясь все больше и больше отъ окружающаго его внѣшняго міра, благодаря усиливавшейся глухотѣ, Бетховенъ все глубже погружался въ свой внутренній міръ. Съ каждымъ годомъ для него оказывалось все необходимѣе и необходимѣе жить только этимъ внутреннимъ міромъ звуковъ, наполнявшихъ

его душу, а отсюда — развивавшаяся съ годами вдумчивость, потребность все большей и большей шири замышляемыхъ образовъ, стремленіе къ той внутренней сокровищницѣ идей, замысла ихъ и ихъ разработки, которую носилъ въ себѣ самомъ Бетховенъ. Въ результатѣ этого самоуглубленія, этого, какъ говоритъ Вагнеръ, ухожденія въ свою скорлупу, произошли послѣднія творенія Бетховена: его послѣднія сонаты, изъ которыхъ, какъ на замѣчательный памятникъ по громадности замысла и самой обработки можно указать на C—mol'ную сонату (op. 111), его послѣдніе смычковые квартетты, еще до нашего времени остающіеся произведеніями, далеко не всѣми понятыми и достойно оцѣненными, и наконецъ, какъ вѣнецъ всей его творческой дѣятельности, 9-ая симфонія, которая въ буквальномъ смыслѣ этого слова являетъ собою итогъ подписанный Бетховеномъ не только всей своей жизнедѣятельности, но и всей эпохѣ развитія симфоническаго стиля. Прошли года и десятки лѣтъ, пройдутъ и столѣтія, а Бетховенская 9-ая симфонія, этотъ симфоническій колоссъ, стоящій совершенно особнякомъ отъ всего написаннаго въ симфонической области и самимъ Бетховеномъ и другими компонистами, останется на всегда великимъ завершеніемъ великой эпохи, послѣднимъ словомъ, сказаннымъ человѣчеству въ области симфоническаго стиля безсмертнымъ геніемъ. Какъ можно ограничивать эпохи развитія искуства жизнедѣятельностями извѣстныхъ представителей его, какъ можно представить себѣ эпоху отъ Григорія великаго до Палестрины, отъ Палестрины до Баха, отъ Баха до Бетховена, такъ точно возможно границы эти ставить еще болѣе опредѣленно, беря для того извѣстныя моменты дѣятельности каждаго изъ этихъ людей; можно по этому понятіе объ ограниченіи той, или иной эпохи обозначать прямо тѣмъ или инымъ пройзведеніемъ. Въ этомъ случаѣ исторія развитія искуства раздѣлится также на параллельные, вышеуказаннымъ, періоды, изъ которыхъ каждый будетъ характеризовать ту или иную сторону развитія общаго дѣла. Тогда мы можемъ вышеприведенный способъ дѣленія исторіи на эпохи замѣнить другимъ: отъ составленія Антифонара до исполненія мессы Палестрины (одной изъ писанныхъ для конгрегаціи); далѣе—до перваго исполненія Баховской Пассіоны по св. Матвѣю и перваго исполненія Генделевеской ораторіи „Мессія"; слѣдующая эпоха будетъ ограничена временемъ окон-

чанія Бетховенской 9-ой симфоніи, и при этомъ именно на долю этой-то эпохи и выпадетъ наиболѣе выдающаяся роль въ общей исторіи развитія искуства за восемнадцать вѣковъ существованія его на почвѣ христіанства.

Фортепьяно, какъ инструментъ поставленъ въ жизни въ совершенно исключительное положеніе, благодаря той популярности, какою инструментъ этотъ пользуется. Ни для однаго инструмента не компонируется столько, какъ для фортепьяно, ни одинъ инструментъ не привился такъ къ обыденной жизни человѣчества, ни одинъ инструментъ не можетъ выставить такого количества служителей искуства игры на немъ, какъ фортепьяно. Съ другой стороны едва ли какой нибудь компонистъ оставилъ по себѣ такое сокровище фортепьянной композиціи, какъ Бетховенъ; едва ли кто обогатилъ такъ фортепьянную литературу, какъ обогатилъ ее Бетховенъ своими тридцатью двумя сонатами. Не лишнимъ поэтому будетъ сдѣлать въ настоящемъ случаѣ небольшое отступленіе отъ общей программы исторіи музыкальнаго искуства въ пользу хотя бы поверхностнаго анализа Бетховенскихъ сонатъ, какъ произведеній близко стоящихъ къ музыкальной жизни множества людей, анализъ не въ смыслѣ критической оцѣнки отдѣльныхъ сонатъ — это завлекло бы насъ слишкомъ далеко, но въ смыслѣ общаго ознакомленія съ положеніемъ ихъ въ области фортепьянной литературы и съ ихъ сравнительнымъ одна по отношенію къ другой значеніемъ.

О томъ насколько распространены Бетховенскія сонаты, лучшее понятіе даетъ громадное количество изданій ими выдержанныхъ и изданій, вмѣщавшихъ каждое по нѣсколько тысячъ экземпляровъ ([1]). Трудно вообразить себѣ число людей, играющихъ сонаты Бетховена и еще труднѣе представить себѣ число людей, покупающихъ ихъ — послѣднихъ несомнѣнно гораздо больше, ибо сонаты Бетховена имѣются всюду, гдѣ есть фортепьяно, хотя не всюду гдѣ оно есть, играютъ сонаты Бетховена. Но о чемъ нельзя не сожалѣть, это—то, что большинство заурядныхъ пьянистовъ, людей, играющихъ Бетховенскія сонаты, не умѣетъ приняться за дѣло надлежащимъ образомъ, не умѣетъ начать *тамъ* и *такъ*, гдѣ и какъ оно слѣдовало бы въ интересахъ

() Примѣчаніе. Замѣтимъ кстати: лучшее изъ изданій есть несомнѣнно изданіе Брейткопфа и Гертеля, редижированное Мошелесомъ (крупный форматъ), а за нимъ непосредственно слѣдуетъ изданіе Петерса малаго формата, библіотечное). *А. Р.*

постепенности правильнаго развитія въ играющемъ пониманія играемаго и способности преодолѣванія предстоящихъ трудностей. Имѣются три-четыре сонаты, на которыя исключительно набросились пьянисты и въ особенности пьянистки всѣхъ возрастовъ, набросились до того, что сонаты эти въ наше время являются уже заигранными. Главнымъ образомъ сказанное относится къ сонатѣ „Pathetique" и къ сонатѣ „Quasi una fantasia" (Cis—mol, такъ называемыя нѣмцами Mondschein sonate). Гдѣ только и кто ихъ не играетъ? Въ какомъ женскомъ институтѣ и пансіонѣ, въ какомъ захолустьѣ Россіи, Германіи и Франціи, эти двѣ обездоленныя и тѣмъ не менѣе прекрасныя, полныя поэзіи, сонаты не представляютъ собою альфы и омеги напр. женскаго музыкальнаго образованія? Между тѣмъ не мало другихъ сонатъ, и между ними такія, которыя по замыслу своему и фактурѣ являютъ собою казалось бы гораздо болѣе подходящій фортепьянный матеріалъ для дюжинныхъ пьянистовъ и пьянистокъ, остаются почему-то менѣе популярными. Въ виду этаго не мѣшаетъ обратить вниманіе на слѣдующее:

Сонаты Бетховена тѣмъ то и велики, что помимо ихъ чисто художественнаго значенія, онѣ имѣютъ еще и огромное значеніе образовательное; на этотъ счетъ едва ли можетъ съ ними соперничать что либо въ области фортепьянной литературы. Сколько крупныхъ пьянистовъ-виртуозовъ и фортепьянныхъ композиторовъ развивалось на Бетховенскихъ сонатахъ? На скольких музыкальныхъ личностяхъ, на сколькихъ типахъ компонистовъ, осталась неизгладимая печать того вліянія, какое наложили на нихъ Бетховенскія сонаты? Такіе пьянисты какъ Ф. Листъ, А. Рубинштейнъ изучали эти композиціи съ полной добросовѣстностью; такіе композиторы какъ Шуманъ проводили годы въ школѣ Бетховенскихъ симфоній и сонатъ.

Начавши играть Бетховенскія сонаты—играть, понимая подъ этимъ конечно не разыгрывать, а изучать, — человѣкъ долженъ предварительно составить себѣ планъ, что и зачѣмъ у него будетъ слѣдовать, и затѣмъ уже въ систематическомъ порядкѣ играть ихъ, соблюдая всевозможныя техническія мелочи, останавливаясь сполна добросовѣстно надъ тѣмъ, что дается съ трудомъ, придумывая для своихъ пальцевъ и рукъ вспомогательныя упражненія, которыя, каждое отдѣльно и всѣ вмѣстѣ, развивали бы у него извѣстныя стороны механизма и при-

готовляли бы его къ различнымъ, постоянно предстоящимъ впереди трудностямъ. Тогда Бетховенскія сонаты становятся рѣшительно всѣмъ, чего можетъ желать пьянистъ: онѣ и пьесы, доставляющія наслажденіе, и этюды, развивающіе технику, и композиціи, вырабатывающія вкусъ, музыкальный смыслъ и истинное пониманіе прекраснаго въ искуствѣ. Первое, что должно быть ясно опредѣлено для играющаго, это—та постепенность въ отношеніи къ техническимъ трудностямъ, и трудностямъ формы, тотъ порядокъ, въ которомъ онъ долженъ изучать сонаты Бетховена; для этого можно предложить раздѣлить ихъ на слѣдующія группы, которыя, идя одна за другой, даютъ полный сборникъ сонатъ Бетховена, отъ легчайшихъ до труднѣйшихъ включительно.

Первую группу сонатъ совершенно легкихъ и въ техническомъ отношеніи и по отношенію къ самой ихъ задачѣ и фактурѣ, составляютъ двѣ:

Op. 49, № 2 (G—dur) (1).
Op. 49, № 1 (G—moll).

Затѣмъ далѣе: сонаты болѣе трудныя въ техническомъ отношеніи, хотя и не особенно трудныя по ихъ задачѣ:

Op. 14, № 2 (G—dur).
Op. 14, № 1 (E—dur).
Op. 79, (G—dur).

Еще болѣе трудныя, требующія уже нѣкоторой усидчивости играющаго:

Op. 2, № 1 (F—moll).
Op. 10, № 1 (C—moll).
Op. 10, № 2 (C—dur).
Op. 10, № 3 (D—dur).
Op. 2, № 3 (C —dur).

Слѣдующую группу составляютъ сонаты положительно не легкія ни со стороны формы, ни со стороны фактуры ихъ, ни въ техническомъ отношеніи:

Op. 13, (C—mll, Pathètique).
Op. 22, (B—dur).
Op. 28, (D—dur).
Op. 2, № 2 (A—dur).

---

(1) Примѣч. Въ нижеслѣдующемъ распредѣленіи сонатъ по трудности ихъ исполненія принята постепенность даже въ области каждой отдѣльной группы, отчего сонаты одного opus'а являются иногда № 1 послѣ № 2. Шесть дѣтскихъ сонатъ Бетховена въ перечень не входятъ. *А. Р.*

Сонаты болѣе трудныя во всѣхъ отношеніяхъ:

Op. 78 (Fis—dur).
Op. 7 (Es—dur).
Op. 26 (As—dur).
Op. 31, № 1 (G—dur).
Op. 31 № 3 (Es—dur).

Еще болѣе трудныя:

Op. 90 (E—moll).
Op. 54 (F—dur).
Op. 27, № 2 (Cis—moll).

Сонаты трудныя, требующія очень хорошей техники, много подготовленности и большаго умѣнья осмысливать свою игру:

Op. 31, № 2 (D—moll).
Op. 53 (C—dur).
Op. 27, № 1 (Es—dur).

Двѣ слѣдующія группы представляютъ собой, по трудности композиціи, доступныя лишь немногимъ играющимъ; первая изъ нихъ содержитъ въ себѣ сонаты:

Op. 81 (Es—dur, Les Adieux).
Op. 57 (F—moll).

Вторая же содержитъ сонаты:

Op. 110 (As—dur).
Op. 109 (E—dur).
Op. 101 (A—dur).

Послѣдняя группа, содержащая въ себѣ двѣ сонаты огромной трудности, состоитъ изъ двухъ произведеній:

Op. 111 (C—moll).
Op. 106 (B—dur).

Распредѣливъ себѣ всѣ тридцать двѣ сонаты вышеприведеннымъ способомъ, играющій, сообразно съ его музыкальнымъ и виртуознымъ ростомъ, можетъ начинать изученіе Бетховенскихъ сонатъ съ той или другой группы. Первая изъ этихъ группъ доступна даже дѣтямъ пьянистамъ, свободно одолѣвающимъ обѣ сонаты этой группы, по стилю своему близко стоящія къ произведеніямъ Моцарта и Гайдна; послѣдняя же группа, и въ особенности соната op. 111, являетъ собою образцы грандіознаго музыкальнаго творчества, произведенія, истинное

исполненіе которыхъ доступно лишь великимъ пьянистамъ. Одна изъ сонатъ этой группы (ор. 111) составляетъ собою одинъ изъ перловъ концертнаго репертуара пьяниста-гиганта нашего времени А. Г. Рубинштейна; другая же (ор. 106) неоднократно поражала слушателей въ высоко-художественномъ исполненіи брата его, Н. Г. Рубенштейна, а также и въ мастерскомъ исполненіи Бюлова и Таузиха.

V.

ВЕБЕРЪ И ЕГО ПОСЛѢДОВАТЕЛИ.

Романтизмъ и новыя вѣянія въ области музыкальнаго искуства. Общая картина положенія искуства въ первой половинѣ XIX-го вѣка.— Веберъ и его композиторская дѣятельность.—Характеръ и значеніе Веберовскихъ оперныхъ идеаловъ.—Веберовское направленіе и послѣдователи его: Маршнеръ, Линдпайтнеръ, Крейтцеръ, Рейсигеръ.

Эпоха развитія музыкальнаго искуства, къ очерку которой мы теперь приступаемъ, начинается приблизительно съ послѣднихъ лѣтъ прошлаго и первыхъ лѣтъ нынѣшняго столѣтія. Еще въ послѣдніе десятки лѣтъ Бетховенской композиторской дѣятельности начало все сильнѣе и сильнѣе сказываться развитіе новыхъ элементовъ и романтическія вѣянія все болѣе и болѣе проникали въ глубь музыкальнаго искуства. Въ связи съ этими вѣяніями и развитіемъ новаго направленія появившіяся творенія Бетховена позднѣйшаго періода его дѣятельности поставили музыкальное дѣло на совершенно новую почву и дальнѣйшее развитіе искуства характеризуется уже началами, существенно отличными отъ тѣхъ, которыя характеризовали его въ до-Бетховенскій періодъ: форма съ ея первенствующимъ значеніемъ отживаетъ свой вѣкъ и на первый планъ выступаетъ взамѣнъ формы самое содержаніе, идеалы котораго начинаютъ захватывать все болѣе и болѣе широкій кругъ нравственнаго міра человѣка. На ряду со всѣми остальными родами проявленія искуства музыки и оперный жанръ

становится въ Германіи на совершенно новую почву; дальнѣйшее развитіе его, первыми представителями котораго являются Веберъ и его послѣдователи, и которое достигаетъ вершины своей въ произведеніяхъ Вагнера, идетъ параллельно съ быстрымъ развитіемъ свободныхъ формъ камерной и симфонической композиціи и развитіемъ пѣсни какъ формы завоевавшей себѣ огромное поле, благодаря дѣятельности Шуберта, Шумана и Мендельсона. Первыми истыми представителями новаго направленія выступаютъ такимъ образомъ Веберъ въ области оперной композиціи и Шубертъ въ области композиціи симфонической и камерной; за ними слѣдуютъ Веберовскіе послѣдователи, составляющіе группу нѣмецкихъ оперныхъ композиторовъ, Шуманъ захватывающій болѣе широкій кругъ дѣятельности чѣмъ Шубертъ и Мендельсонъ; рядомъ съ послѣдними Листъ и Берліозъ, работавшіе спеціально на поприщѣ симфоническомъ, доводитъ дѣло развитія симфонической композиціи на почвѣ рамантизма до современныхъ идеаловъ, а Вагнеръ дѣлаетъ тоже въ области нѣмецкой оперы. Особнякомъ отъ названныхъ композиторовъ стоитъ поэтическая музыкальная личность романтика Шопена, дѣятельность котораго, ограниченная тѣснымъ міромъ фортепьянной композиціи, дала однако искуству замѣчательные памятники романтическаго творчества. Искуство въ этотъ періодъ своего развитія своимъ отечествомъ имѣетъ, начиная съ Бетховенской эпохи, главнымъ образомъ Германію, и искуство другихъ національностей относятся къ нѣмецкому искуству какъ во время оно искуство всѣхъ Европейскихъ народовъ относилось къ итальянскому. Германія дѣлается матерью музыки, матерью, питающей художественную жизнь Европы. Прежнія формы, къ развитію и завершенію которыхъ искуство шло столѣтіями, именно направленію романтизма обязаны своимъ паденіемъ; многія изъ нихъ въ паденіи этомъ идутъ настолько быстро, что въ одну четверть вѣка совершенно отходятъ въ область прошлаго; сонатная форма однако удерживается среди этого быстраго наплыва новыхъ вѣяній, но проникается новыми началами большей ширины и нѣкоторой свободы. Далѣе чисто романтическія начала сливаются съ началами реализма, новаго элемента проникающаго въ искуство приблизительно съ тридцатыхъ годовъ нынѣшняго столѣтія. Романтическіе идеалы всѣхъ началъ, выявляшіеся при первыхъ романтикахъ Веберѣ и Шубертѣ въ видѣ не рельефно очерченныхъ а мечтательно-вдумчи-

выхъ, порою туманныхъ образахъ, подъ вліяніемъ дѣятельности романтиковъ позднѣйшаго періода—Шумана, Листа и Берліоза —облекаются такъ сказать въ кровь и плоть; романтики этого періода ставятъ искуство на почву, если такъ можно выразиться, романтически-реальной правды. Параллельно съ тѣмъ развитіемъ искуства на почвѣ рамантизма, представительницею котораго является Германія, въ Италіи оперное дѣло, достигнувъ вершины своей въ композиторской дѣятельности Россини, начинаетъ быстро клониться къ упадку, какъ и вообще все музыкальное искуство Италіи, очевидно закончившей свою историческую роль на поприщѣ развитія музыкальнаго дѣла. Послѣдующіе за Россини композиторы—Доницетти и Беллини—представляютъ уже собою именно симптомъ этого паденія; слѣдовавшій за ними Верди однако удержалъ оперное дѣло Италіи отъ окончательнаго паденія, оживилъ отживавшіе его элементы тѣми началами, которыя во время его композиторской дѣятельности били сильнымъ ключемъ въ сосѣдней Германіи. Что касается Франціи, то ея оперное дѣло, поставленное Глюкомъ и послѣдующими композиторами на истинно-самостоятельную почву, шло въ своемъ развитіи по проложенному для него пути, въ лицѣ Мейербера обогатилось новыми элементами исторической музыкальной драмы и въ заключеніе пришло къ его теперешнимъ идеаламъ, отошедшимъ нѣсколько въ сторону отъ идеаловъ Мейербера и къ тому направленію, первымъ представителемъ котораго служитъ Гуно. На музыкальной личности послѣдняго, равно и на музыкальной личности Верди, какъ автора „Аиды", отразились также вліянія того романтически-реальнаго направленія, которое царило въ то время въ Германіи, вліянія впрочемъ значительно переработанныя крупно-даровитымъ композиторомъ и давшія потомъ цѣлую самостоятельную школу послѣдователей Гуно. Особнякомъ отъ всѣхъ этихъ явленій искуства стоитъ крупная фигура перваго истинно-національнаго, русскаго композитора Глинки, начавшаго собою эпоху самостоятельнаго развитія русско-опернаго дѣла, которое сдѣлало менѣе чѣмъ въ полстолѣтія огромный шагъ впередъ, какой сдѣлало за этотъ періодъ и вообще русское музыкальное искуство, всего только съ Глинкою поднявшее свою голову и впервые заявившее свое національное Я. Предметомъ послѣднихъ главъ настоящаго труда—въ заключеніе будутъ высказаны побужденія, въ силу которыхъ эти послѣднія главы ограничены первой половиной нынѣш-

няго столѣтія — служитъ очеркъ развитія искуства втеченіе первыхъ десятилѣтій нынѣшняго вѣка; чтобъ имѣть возможность дать въ правильномъ порядкѣ очерки положенія музыкальнаго дѣла въ этотъ періодъ необходимо выдѣлить оперную область по примѣру того, какъ оно было сдѣлано въ предшествующихъ главахъ. По этому общій очеркъ развитія искуства въ эпоху романтизма приходится перервать, вмѣстивъ въ промежутокъ очеркъ развитія итальянской и французской оперы, чтобы тѣмъ самымъ вмѣстѣ съ настоящею главою дать общую картину развитія за этотъ періодъ оперная дѣла. Первою по очереди будетъ въ данномъ случаѣ Германія съ ея романтикомъ-компонистомъ Веберомъ.

Карлъ Марія фонъ Веберъ родился 18-го Декабря 1786-го года въ Эйтинѣ. Съ дѣтства сказывалось въ немъ много задатковъ всесторонней доровисти по части искуства, такъ что по началу трудно было опредѣлить, чему въ концѣ концовъ отдастся будущій творецъ „Фрейшютца", музыкѣ или живописи: и къ тому и къ другому у него было одинаково много склонностей, и къ тому и къ другому сказывалось въ мальчикѣ Веберъ одинаково много задатковъ положительной талантливости. Наконецъ музыка взяла верхъ. Рано развилась у мальчика почти виртуозная техника, и не менѣе того рано началъ онъ компонировать разныя фортепьянныя вещи: сонаты, варьяціи и пр. Немного позднѣе дѣло дошло до тріо, опытовъ по части смычковаго квартетта и въ особенности опытовъ компонированья пѣсенъ, изложенныхъ въ свободной формѣ; далѣе написана была небольшая опера. Въ 1800 г., слѣдовательно четырнадцати лѣтъ отъ роду, Веберъ окончилъ свою вторую оперу „Das Waldmädchen", которая не смотря на явную юность композиста, сквозившую на каждомъ шагу, тѣмъ не менѣе шла нѣсколько разъ съ большимъ успѣхомъ—такъ велики были въ ней задатки будущихъ оперныхъ идей компониста, такъ много было въ ней симпатичности и того національтета, который въ высшей степени сказался въ позднѣйшихъ операхъ Вебера. Въ 1801 г. была окончена его опера „Peter Sohmoll" и дана была въ Аугсбургѣ. Вскорѣ послѣ того Веберъ отправился путешествовать и надолго остался въ Вѣнѣ, гдѣ началъ усердно заниматься музыкой и въ особенности композиціей подъ руководствомъ Фоглера, котораго собственно и можно считать самымъ капитальнымъ изъ его учителей. Въ 1804 г. Веберъ,

еще юный, но уже что называется насквозь музыкантъ, принялъ предложенную ему должность музикдиректора при театрѣ въ Бреслау и вскорѣ послѣ пріѣзда туда окончилъ свою оперу „Rübezahl". Извѣстность его въ это время была уже настолько велика, что въ 1806 г. Евгеній Вюртембергскій пригласилъ его на должность придворнаго капельмейстера. Время это какъ извѣстно было тяжелымъ временемъ для Германіи; войны мѣшали дѣлу искуства вообще, а дѣлу музыки мѣшали онѣ тѣмъ болѣе, что не малое количество музыкантовъ — и въ томъ числѣ изъ капеллы Евгенія Вюртембергскаго—должны были уйдти въ солдаты. Война же помѣшала Веберу и въ исполненіи задуманнаго было имъ путешествія, такъ что ему пришлось ограничиться тѣмъ, что онъ отправился за своимъ высокимъ покровителемъ въ Штутгардтъ. Тамъ окончилъ онъ свою оперу „Silvana" и кантату „Der erste Ton", написалъ нѣсколько увертюръ, симфоній и въ особенности много фортепьянныхъ композицій. Только въ 1810 г. удалось Веберу предположенное имъ путешествіе по Германіи, кончившееся тѣмъ, что онъ снова явился въ Вѣну и началъ тамъ опять пользоваться совѣтами Фоглера, въ компетентность котораго какъ музыканта и учителя Веберъ вѣрилъ въ высшей степени (въ томъ же положеніи по отношеніи къ Фоглеру и въ тоже время, стоялъ и Мейерберъ, жившій тогда въ Вѣнѣ съ тѣми же цѣлями, что и Веберъ). Вскорѣ послѣ этого пріѣзда въ Вѣну Веберъ окончилъ свою оперу „Abu-Hassan". Съ 1813—1816 г. дирижировалъ онъ оперой въ Прагѣ и воодушевленный тогдашними кипучими политическими событіями написалъ свои пѣсни (къ текстамъ Кернера) „Leier und Schwert". Должность свою Веберъ оставилъ потому, что ему хотѣлось, какъ онъ говорилъ, пожить хоть нѣсколько времени безъ всякаго обязательнаго дѣла и непремѣнно въ которомъ нибудь изъ крупныхъ центровъ Германіи, хотѣлось поработать на свободѣ; желанію этому онъ удовлетворилъ поселившись на довольно большой промежутокъ времени въ Берлинѣ. Въ 1817 г. однако переѣхалъ онъ Дрезденъ и занялъ снова должность капельмейстера. Въ этой то должности и пробылъ онъ до самой, рано постигшей его, смерти; въ Дрезденѣ-то именно написалъ Веберъ всѣ свои лучшія оперы, сдѣлавшія его любимцемъ своей націи, творцомъ истинно національнаго нѣмецкаго опернаго стиля, и пронесшія славу его имени далеко за предѣлы его отечества.

Весною 1820-го года шла въ первый разъ въ Берлинѣ Веберовская „Preciosa", а лѣтомъ 1821-го года, въ Берлинѣ же, состоялось первое представленіе оперы „Freischütz", поставленной на сценѣ только что оконченнаго тогда постройкою Берлинскаго королевскаго Opernhaus'a. Успѣхъ перваго ихъ этихъ произведеній былъ огроменъ, а успѣхъ втораго былъ таковъ, что о первомъ представленіи „Фрейшюца" слагались позднѣе цѣлыя легенды. Долго помнили въ Берлинѣ тотъ прекрасный лѣтній вечеръ, когда публика Operhaus'a, совершенно внѣ себя отъ восторга, по окончаніи „первой истинно-нѣмецкой оперы" какъ называли тогда „Фрейшюца", отказывалась расходится по домамъ, все крича и неистовствуя, все требуя, чтобъ повторили хоть послѣднія сцены; зрительный залъ Берлинскаго театра являлъ собою въ этотъ вечеръ что то такъ сказать не нѣмецкое съ тѣми неудержимыми восторгами и криками, которые потрясали его; нѣмцы, обыкновенно сдержанные по части проявленія своихъ впечатлѣній, обратились въ самыхъ горячихъ неаполитанцевъ „дѣлающихъ фуроръ" любимому компонисту. Когда толпа разсыпалась наконецъ изъ театра, убѣдившись что ничего болѣе не остается какъ ждать слѣдующаго представленія новой оперы, на всѣхъ улицахъ, какъ разсказывали люди пережившіе впечатлѣнія этого спектакля, слышались разговоры о Веберѣ, о „Фрейшюцѣ", и опыты напѣванья и насвистыванья тѣхъ милыхъ мотивовъ его, въ которыхъ дѣйствительно для каждаго нѣмца должно быть такъ много неподдѣльнаго роднаго, словно выхваченнаго изъ народной жизни, словно подслушаннаго у націи.

Сколько разъ шелъ „Фрейшюцъ" послѣ того и въ особенности въ первые десятки лѣтъ, этого почти невозможно счесть; короче сказать: не было и нѣтъ такой нѣмецкой оперы, которая пользовалась бы большею популярностью въ Германіи чѣмъ это произведеніе Вебера. Въ 1823 г. окончилъ Веберъ „Эвріанту", писанную имъ для Вѣнскаго театра и опера была принята опять таки съ восторгомъ небывалымъ въ Германіи. Въ 1826-мъ г. шелъ въ Лондонѣ „Оберонъ", написанный для тамошней сцены. Самъ компонистъ отправился въ Лондонъ, съ тѣмъ, чтобъ поставить подъ личнымъ наблюденіемъ свое произведеніе; оперу разучивали подъ руководствомъ Вебера, самъ-же онъ дирижировалъ ее и самъ былъ свидѣтелемъ ея колоссальнаго успѣха. Лондонская публика въ восторгѣ отъ новой оперы окружила Вебера та-

кимъ почетомъ и уваженіемъ, которымъ не пользовался тамъ никто изъ заѣзжихъ композиторовъ со времени Генделя. Въ іюнѣ мѣсяцѣ того же года Веберъ разсчитывалъ возвратиться въ Германію, но увидѣть свое отечество ему не довелось: въ ночь съ 4-го на 5-е іюня умеръ онъ въ Лондонѣ и останки его только въ 1844 г. были перевезены въ Дрезденъ, гдѣ и погребены въ фамильномъ склепѣ фонъ-Веберовъ на католическомъ кладбищѣ.

Не смотря на то, что какъ градація развитія опернаго дѣла въ Германіи въ извѣстный періодъ ея существованія, опера Вебера непосредственно слѣдуетъ за оперой Моцарта, достаточно бросить лишь бѣглый взглядъ на ту и другую, чтобъ понять насколько Веберъ ушелъ въ сторону отъ своего геніальнаго предшественника, и насколько неизмѣримо болѣе Моцарта являетъ онъ собою типъ національнаго нѣмецкаго композиста. Въ лицѣ Вебера нѣмецкая опера отряхнула съ себя послѣдній прахъ Итальянскихъ вліяній и сразу стала на почву такого безупречнаго націоналитета, на какую напримѣръ тоже сразу поставилъ Глинка русское оперное дѣло. И даже Веберъ еще національнѣе Глинки. Послѣдній хоть вскользь, хоть нецѣльными типами, но нѣкоторыми отдѣльными моментами развитія своихъ оперныхъ характеровъ, отдавалъ порою дань итальяноманіи въ искуствѣ, Веберъ же въ своихъ капитальныхъ произведеніяхъ является неповиннымъ даже въ такихъ мелочахъ. Рядомъ съ этимъ дѣло идеаловъ нѣмецкой оперы сразу сошло съ той почвы повседневной, простой такъ сказать правды, на которой оно стояло благодаря житейски правдивымъ, рельефнымъ типамъ Моцартовской оперы въ редѣ типовъ Донъ-Жуана, Лепорелло, Церлины и другихъ, и стало на почву широкой романтической мечтательности. Музыкальнымъ типамъ Вебера хотя и нельзя отказать въ извѣстной отвлеченной реальности, но за то за ними первѣе всего надо признать присутствіе въ нихъ правды не житейски-реальной, а скорѣе чисто-романтической, и при томъ національной. Очевидно почва, на которой работали оба композиста, была далеко не одна и таже. Въ періодъ жизнедѣятельности Вебера романтизмъ пробивался въ Германской жизни и въ Германскомъ искуствѣ сильной струей и онъ то питалъ эту новую почву. Моцартъ, съ его въ началѣ всѣхъ началъ чисто-итальянской, а за тѣмъ своей собственной мелодикой, ему только одному свойственной,

съ своей прозрачной, безхитростной инструментовкой, съ своими обще-классическими высоко-художественными музыкальными типами не былъ нѣмцемъ-композиторомъ, тогда какъ Веберъ первѣе всего былъ чисто-кровнымъ нѣмцемъ, и при томъ нѣмцемъ романтикомъ. Первый своими типами и тѣмъ что сказали эти типы, разъ уже бывъ созданными, далъ гораздо больше развитію мироваго искуства, чѣмъ развитію искуства нѣмецкаго, тогда какъ второй прежде всего играетъ громадную роль композиста національнаго, а внѣ этой роли значеніе его нисходитъ до значенія не болѣе какъ одного изъ представителей извѣстной эпохи, имѣющаго сравнительно малое касательство до развитія музыкальнаго дѣла другихъ странъ помимо Германіи. Германской жизни, германской человѣческой натурѣ, Моцартовскіе типы не способны отвѣчать въ такой мѣрѣ, какъ отвѣчаютъ ей полные вдумчивой мечтательности и нѣсколько туманнаго романтизма типы Вебера. Донъ-Жуанъ, Лепорелло, Церлина и др. Моцартовскіе типы прежде всего живые характеры, облеченные въ общеклассическія формы; они сами, ихъ отношенія, вся ситуація драмы, которой они служатъ главными звеньями, прежде всего обще-человѣчны и доступны цѣлому міру столько же сколько и человѣку нѣмецкаго племени; совершенно иное видимъ мы у Вебера. На первомъ планѣ у него вездѣ царитъ націоналитетъ и объ обще-человѣческой идеѣ нѣтъ уже рѣчи. Въ природѣ нѣмца и Германіи романтизмъ лежитъ въ большой степени, чѣмъ въ природѣ другаго человѣка и другой страны—и Веберъ прежде всего романтикъ; въ народныхъ легендахъ Германіи гораздо больше вдумчивой мечтательности чѣмъ пластичности образовъ—и музыкальные характеры Вебера болѣе мечтательны и рамантичны чѣмъ, рельефно-пластичны. Въ то время, когда писались позднѣйшія оперы Вебера, націоналитетъ разныхъ народовъ, благодаря тому огромному ряду лихорадочныхъ столкновеній, какой представляетъ собою начало нынѣшняго столѣтія, сказывался съ чрезвычайной силой; въ искуствѣ онъ также сказался, вопервыхъ въ быстромъ развитіи пѣсни (въ особенности въ Германіи), и во вторыхъ (еще больше того), въ той фазѣ развитія оперы, въ какую вступила она благодаря дѣятельности Вебера, благодаря его «Стрѣлку», «Эвріантѣ», «Оберону». Романтикъ, и въ добавокъ національный романтимъ до послѣдняго ногтя, Веберъ неминуемо долженъ былъ слѣдовать тому пути, по которому онъ шелъ:

ему не нужна была такая пластичность образовъ, какая надобилась Моцарту съ его общечеловѣческими тенденціями по части музыки, да на нее пожалуй его и не хватило бы, такъ какъ техникой онъ никогда, ни даже въ позднѣйшій періодъ своей дѣятельности, не обладалъ такой, какой владѣлъ Моцартъ; ему не нужны были ансамбли, въ которыхъ бы какъ въ Моцартовскихъ ансанбляхъ, словно нарисованные яркими красками, выдавались отдѣльно всѣ до одного комбинированные музыкальные типы; и вотъ въ результатѣ дѣйствующія лица Веберовской оперы не являютъ собою типы живыхъ людей,—людей, подобно Лепорелло, прямо выхваченныхъ изъ обыденной жизни, а типы нѣсколько туманныхъ, романтическихъ олицетвореній, которыя мало пластичны, когда они являются каждый отдѣльно, совсѣмъ не пластичны, когда они вступаютъ въ такую драматическую ситуацію, гдѣ необходимымъ результатомъ является ансамбль, но которые вмѣстѣ съ тѣмъ національны до мелочей и не будучи общечеловѣческими классически законченными образами, являютъ собою высоко мечтательные образы чисто нѣмецкаго характера.

Стоитъ только взять для примѣра любой ансамбль изъ Моцартовскаго «Донъ-Жуана» и поставить съ нимъ рядомъ Веберовскій ансамбль, хоть положимъ сцену тріо изъ „Стрѣлка" (Максъ, Агата, Анхенъ), и не трудно будетъ убѣдиться въ томъ, что въ вышесказанномъ положеніи нѣтъ ничего преувеличеннаго.

Романтику Веберу нужны были громады чисто-декоративныхъ и такъ-сказать музыкально-декоративныхъ эффектовъ; ему нужны были дикіе, легендарные лѣса Германіи, ущелья горъ, Волчья долина; ему необходимы были хоры эльфовъ, дивные по ихъ ширинѣ и романтичности оркестровые эффекты и все это вы находите въ его операхъ. На чемъ главнымъ образомъ зиждится вся сцена второй картины втораго акта въ оперѣ „Freischütz?" Ужъ конечно не на оркестровой картинѣ, которая правда эффектна, и еще того менѣе на мрачныхъ діалогахъ колдуна Каспара и его невинной жертвы, Макса. Держится она вся на волшебныхъ, романтическихъ, декоративныхъ эффектахъ, которые представляетъ собой картина „Волчьей долины," и которымъ Веберъ весьма охотно отдаетъ дань въ промежуткахъ между моментами развитія самой музыкальной драмы. Тутъ есть все, что привыкъ,

съ незапамятныхъ временъ любитъ и лелѣятъ нѣмецкій умъ: есть и лунная ночь, есть и дикій, вѣковой, заколдованный лѣсъ, и ущелья, и скалы, и необходимый при этомъ водопадъ, мечтательный шумъ котораго составляетъ уже самъ по себѣ лучшую музыку къ картинѣ, есть и непремѣнный житель подобной мѣстности,—горный духъ. Вообще въ картинѣ „Волчьей долины" такъ много національно-мечтательнаго, что про нее можно безошибочно сказать: она есть продуктъ чисто нѣмецкаго воображенія. Кто слышалъ оперу „Стрѣлокъ" въ Германіи, тотъ лучше всякаго другаго можетъ провѣрить это на дѣлѣ; никакой декоративный эффектъ, даже будь это эффектъ самой *grande opera*, не вызоветъ въ нѣмецкой публикѣ такой бури восторговъ, какъ эффекты „Волчьей долины" или „Голубаго грота" (въ оперѣ Тангейзеръ соч. Вагнера). Причины этого хранятся вовсе не въ томъ, что эффекты эти сами по себѣ болѣе богаты, чѣмъ все остальное въ оперно-декоративномъ мірѣ; но дѣло въ томъ, что они суть *національные*, если такъ можно выразиться, *эффекты*,—національные потому, что съ ними сжились умъ и воображеніе народа въ продолженіи многихъ вѣковъ.

Роскошно отдѣланные оркестровые эффекты Вебера въ его увертюрахъ, акомпаниментахъ, интродукціяхъ и пр. составляютъ также продуктъ того національнаго романтизма, который проникалъ все его существо. Припомнимъ увертюру къ „Стрѣлку," увертюру къ „Оберону", которыя вѣроятно всякій слышалъ на своемъ вѣку по многу разъ; припомнимъ напр. прелестную музыкальную сцену четырехъ валторнъ съ акомпаниментомъ струннаго квартета въ адажіо начала увертюры „Стрѣлка" или кларнетное соло съ акомпаниментомъ тремоло въ дальнѣйшемъ allegro той же увертюры! На этихъ картинкахъ лежитъ именно тотъ же общій колоритъ, который лежитъ на широко задуманныхъ декоративныхъ эффектахъ „Волчьей долины"; комбинаціи эти полны той же серьезной, особенной вдумчивости, какой полны разныя германскія легенды, какой полна вся германская миѳологія и какой, строго говоря, полны и самые германскіе вѣковые лѣса — всѣ эти мѣста жительства разныхъ „Горныхъ духовъ;" мѣста охоты разныхъ Максовъ и пр., словомъ всѣ эти Ризенгебирге, долины Тюрингіи, Шварцвальда и др.

Моцарту, съ его трезвымъ взглядомъ на жизнь и дѣло, нуженъ

былъ, во первыхъ, струнный квартетъ, во вторыхъ, опять-таки струнный квартетъ, втретьихъ, тоже и т. д. Демоническіе эффекты Донъ-Жуана, которые, замѣтимъ кстати, у Моцарта представляютъ явленіе довольно исключительное, добыты съ высокимъ мастерствомъ изъ струннаго квартета, комбинированнаго просто и безхитростно съ нѣсколькими духовыми инструментами въ ихъ простѣйшихъ положеніяхъ. Вебера такого рода комбинація удовлетворить уже не можетъ; ему и въ мірѣ оркестровыхъ эффектовъ нужна сверхъестественность. У него напр. не струнные инструменты, а квартетъ волторнъ есть иногда главная суть дѣла; имъ распоряжается онъ, какъ никто изъ его современниковъ для воспроизведенія превосходнага *лѣснаго* эффекта въ общей картинѣ; имъ-то заставляетъ онъ акомпанировать струнные инструменты, акомпанировать въ видѣ какого-то роскошнаго, словно качающагося, волнообразнаго, музыкальнаго шума. Веберу, какъ и Моцарту, не надо было имѣть для воспроизведенія его эффектовъ Богъ знаетъ какіе типы оркестра, но за то тѣ инструменты, которые онъ употреблялъ въ дѣло, онъ ставилъ далеко не въ столь простыхъ положеніяхъ, да и далеко не въ такомъ масштабѣ, какъ Моцартъ. Всякаго вѣроятно поражалъ дѣйствительно мрачный эффектъ въ началѣ увертюры къ „Стрѣлку"— эти два кларнета, лежащіе въ самомъ низкомъ своемъ регистрѣ на тѣхъ же тонахъ, на какихъ струнные инструменкы дѣлаютъ тремоло, и эти вырывающіяся фразы віолончелей,—фразы вдумчивыя, и донельзя прелестныя.... Такіе эффекты есть уже нѣчто совершенно иное, чѣмъ оркестровые эффекты Моцарта; они зиждятся на совершенно иныхъ основаніяхъ, и для изобрѣтенія ихъ потребенъ особенный складъ ума и воображенія въ композиторѣ, и складъ ума именно чисто-нѣмецкій.

Что Веберъ былъ вездѣ одинаковъ, что онъ былъ романтикъ не только въ дѣлѣ оперной композиціи, а романтикъ насквозь, это доказываютъ какъ нельзя лучше его неоперныя композиціи, которыя можно упрекнуть въ чемъ угодно, но не въ отсутствіи самаго мечтательнаго, самаго *нѣмецкаго* романтизма. Его отдѣльныя увертюры, какъ его сонаты, какъ мелкія фортепьянныя вещи, всѣ исключительно проникнуты ровно тѣми же началами, какими проникнута, положимъ, вся опера „Оберонъ" отъ ея вступленія до финала; даже нѣ-

которые недостатки, какъ напр. нѣкоторая (сравнительная разумѣется) нескладность свободной разработки идей, незаконченность формы, одинаково присущи его мелкимъ вещамъ, какъ и крупнымъ; очевидно даже въ мелкихъ вещахъ романтикъ бралъ въ немъ верхъ надъ образованнымъ техникомъ композиторомъ.

Веберовское направленіе долго жило въ дѣлѣ оперной композиціи; долго держалось оно въ средѣ композиторовъ, прямыхъ послѣдователей Веберовскихъ традицій; продолжалось это до тѣхъ поръ, пока нѣмецкая опера въ лицѣ Рихарда Вагнера (также безспорно національнаго романтика) не вступила въ новую фазу своего развитія. Изъ композиторовъ послѣдователей Вебера можно назвать здѣсь самыхъ видныхъ, оперы которыхъ если не въ такой степени какъ оперы самого Вебера, то все же до извѣстной степени держались и держатся до сихъ поръ на нѣкоторыхъ сценахъ Германіи, и дѣятельность которыхъ нѣкоторымъ образомъ сливается съ композиторской дѣятельностью самого Вебера.

Генрихъ Маршнеръ родился въ 1791 году и умеръ въ 1861 г.; живя въ Дрезденѣ, онъ долго пользовался совѣтами Вебера по части компонированья оперъ, и первыя двѣ оперы написалъ почти подъ руководствомъ Вебера. Вліяніе на него послѣдняго было чрезвычайно велико, по крайней мѣрѣ оно ярко просвѣчиваетъ даже въ его позднѣйшихъ произведеніяхъ. Лучшія свои оперы написалъ Маршнеръ въ періодъ времени отъ 1827 года до своей смерти; это именно: «Вампиръ» (окончена въ 1827 году) «Тампліеръ и Жидовка» (текстъ сдѣланъ изъ романа Вальтеръ-Скотта «Айвенго») и «Гансъ Гейлингъ». Всѣ эти три оперы, въ особенности же послѣдняя изъ нихъ, даются въ Германіи и до сихъ поръ. Петръ Іозефъ Линдпайтнеръ родился также въ 1791 году. Лучшія оперы его «Вампиръ» и «Генуэзка»; обѣ онѣ пользовались большой популярностью, хотя впрочемъ и далеко не такой, какъ оперы Маршнера. Конрадинъ Крейтцеръ родился въ 1782 году, слѣдовательно даже раньше самого Вебера, и умеръ въ 1849 г. Изъ его оперъ самая извѣстная есть «Nachtlager von Granada», опера даваемая до сихъ поръ и до сихъ пользующаяся извѣстностью въ Германіи Нѣсколько позднѣйшимъ изъ послѣдователей Вебера слѣдуетъ назвать Карла Готлиба Рейссиера. Оперы его, какъ напр: «Die Felsenmühle,» пользовались огромнымъ успѣхомъ мало того въ Германіи, но даже и

внѣ ея предѣловъ. Еще больше чѣмъ оперы Рейсигера были любимы его пѣсни за ихъ миловидность и простоту. Камерныя композиціи его были также чрезвычайно распространены (въ особенности его фортепьянные тріо), хотя справедливость требуетъ сказать, что онѣ почти всѣ носятъ одинъ и тотъ же характеръ нѣкоторой диллетантской легковѣсности; несмотря на ихъ симпатичность и несомнѣнную талантливость, строгой критики онѣ выдержать не могутъ.

VI.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА ПОСЛѢ-МОЦАРТОВСКОЙ ЭПОХИ.

Россини, его композиторская дѣятельность и роль его въ исторіи итальянской оперы. — Доницети. — Беллини. — Дальнѣйшая судьба итальянской оперы.

Послѣднимъ дѣйствительно крупнымъ представителемъ развитія чисто-итальянской оперной школы былъ Россини. Джіакомо Россини родился въ Пезаро, маленькомъ городкѣ Романьи, въ 1792 г. Родители Россини, большіе любители музыки, весьма старательно принимали мѣры къ тому, чтобъ изъ сына ихъ вышелъ музыкантъ, но — странный феноменъ въ исторіи искуства — въ теченіи всего своего дѣтства мальчикъ Россини оказывалъ почти явное сопротивленіе такимъ стараніямъ и учился музыкѣ болѣе чѣмъ неохотно. Только съ шестнадцати-семнадцати лѣтняго возраста началъ въ немъ слагаться будущій музыкантъ, но за то музыкальная личность его слагалась съ этого времени съ быстротой совершенно поразительной, какъ бы восполнявшей годы жизни, прошедшіе въ сопротивленіи обученію музыкѣ. Осталось отъ дѣтской антипатіи Россини къ музыкальному дѣлу только одно: положительная неспособность къ усидчивому труду, къ серьезному изученію искуства въ общемъ и широкомъ смыслѣ

этого слова: усердно заниматься дѣломъ Россини не оказывалъ склонностей и въ этомъ возрастѣ, чему не мало способствовала развивавшаяся въ немъ такъ сказать не по днямъ, а по часамъ музыкальная даровитость, помогавшая ему быстро схватывать то, что иногда добывается путемъ не малаго труда. Къ семнадцатому году жизни начали сказываться въ Россини стремленія къ музыкѣ, а годъ спустя онъ уже являлъ собою образчикъ юноши, душа котораго всѣми силами стремилась къ тому, чтобъ компонировать и компонировать; послѣдующіе два года жизни его прошли въ лихорадочно-горячей работѣ сочинительства, правда сочинительства совершенно незрѣлаго, обличавшаго привычку хватать на лету верхушки дѣла, но оказавшаго своего рода пользу: Россини набилъ себѣ композиторскую руку, пріобрѣлъ насильно схваченную безъ систематическихъ трудовъ композиторскую технику, и двадцати лѣтъ отъ роду написалъ первую оперу. Опера эта ,,Demetrio e Politio" была поставлена въ Римѣ, имѣла тамъ успѣхъ, а вскорѣ послѣ того Россини суждено было сдѣлаться любимцемъ всей Италіи. За первой оперой послѣдовали еще три и одна ораторія, и все это съ такой быстротой, что въ 1813 г. слѣдовательно черезъ годъ окончаніи первой оперы, готова была уже пятая опера композиста ,,Tancredo", поставленная въ Венеціи и прошедшая тамъ съ блестящимъ успѣхомъ. Опера эта и слѣдовавшая за нею ,,Итальянка въ Алжирѣ" сдѣлали Россини знаменитымъ; въ самый короткій промежутокъ времени имя его начало пользоваться хорошей извѣстностью даже за предѣлами Италіи. Съ 1815—1822 г. Россини состоялъ въ должности композиста при Неаполитанскомъ оперномъ театрѣ, для сцены котораго и написалъ онъ знаменитѣйшія изъ своихъ оперъ. Въ 1816 г. былъ написанъ ,,Севильскій Цирюльникъ" и вслѣдъ за нимъ ,,Отелло"; въ 1817 г. написаны были опять двѣ оперы: ,,Ченерентола" и ,,Сорока воровка"; въ 1818 г.— ,,Моисей" (Зора) и ,, Риккардо и Зораида"; Изъ позднѣйшихъ его оперъ: ,,Семирамида" (1823 г.), ,,Графъ Ори" (1827 г.) и ,,Вильгельмъ Телль" (1829 г.); послѣдняя составляетъ на ряду съ ,,Севильскимъ цирюльникомъ" вѣнецъ славы композиста. Писанъ былъ ,,Вильгельмъ Телль" для парижской сцены и этимъ своимъ произведеніемъ Россини какъ бы отвернулся отъ итальянской оперы, сразу перейдя къ жанру большой французской оперы. Но какъ оказалось этотъ по-

воротъ въ оперно-композиторской дѣятельности былъ лебединой пѣснью Россини-композиста. Со времени окончанія „Вильгельма Телля“, цѣлые десятки лѣтъ лѣниво доживалъ онъ жизнь, то оставаясь въ Парижѣ, то переѣзжая въ Италію, равно знаменитый въ предѣлахъ Франціи и своего отечества, пользовавшійся міровой славой автора „Телля“ и Цирюльника“, но не написавшій за тѣмъ ни одной оперы. Послѣ смерти Россини осталось его произведеніе крупной формы, написанное очевидно гораздо позднѣе 1829 года, но произведеніе уже не оперное; это—его „Messe solenelle“. За большія деньги пріобрѣтено было это произведеніе; какъ нѣкое сокровище пошло оно въ семидесятыхъ годахъ нынѣшняго столѣтія въ ходъ по цѣлой Европѣ; право публичнаго исполненія его покупалось дорогой цѣной... Но увы! оказалось, что композиція далеко не соотвѣтствуетъ своею раздутою рекламами извѣстностью, своимъ истиннымъ достоинствамъ; месса эта, какъ совсѣмъ незамѣчательное произведеніе замѣчательнаго композиста, прошла по разу во всевозможныхъ центрахъ Европы; ее прослушали, одни—съ вѣжливымъ недоумѣніемъ, другіе—вѣря такъ сказать на слово, что она, будучи послѣдней композиціей Россини, есть выдающееся произведеніе, третьи наконецъ—сразу оцѣнивъ невысокія ея достоинства, которыя, по сравненіи мессы съ произведеніемъ болѣе ранняго періода Россинивской жизнедѣятельности, его „Stoabat Mäter“, оказались таковы, что для посмертной славы Россини было бы лучше еслибъ столь прославленная по началу, но быстро канувшая въ вѣчность его „Messe Solenelle“ вовсе не появлялась на свѣтъ Божій. Такимъ образомъ можно считать, что вся композиторская карьера Россини продолжалась шестнадцать лѣтъ (отъ „Танкреда“ до „Телля“, отъ 1813—1829 г.), при чемъ вершины своего творчества, какъ итальянско-оперный композистъ, достигъ онъ будучи двадцати четырехъ лѣтъ отъ роду (1816 г.), когда окончилъ „Севильскаго Цирюльника“, а верха своей славы какъ оперный композистъ вообще—тридцати семи лѣтъ отъ роду, когда окончилъ „Вильгельма Телля“; все остальное время своей довольно таки многолѣтней жизни, эти оставшіеся за симъ четыре десятка лѣтъ, Россини собственно „доживалъ свой вѣкъ“, чуждый того громаднаго движенія въ развитіи музыкальнаго искуства, которое именно въ этотъ-то періодъ (во вторую четверть столѣтія) и представляло цѣлый рядъ интересовъ, цѣлый рядъ выдающихся

явленій, слѣдовавшихъ одно за другимъ. Съ этой стороны личность Россини, личность типично-лѣниваго художника, высоко-даровитаго человѣка, остановившагося въ творческихъ порывахъ своихъ чуть не за четыре десятка лѣтъ до своей смерти, представляетъ собою нѣчто столь же феноменальное въ качествѣ исключенія изъ общаго правила, какъ и его дѣтство съ первой его юностью, полныя сопротивленія дѣлу обученія тому искуству, на поприщѣ котораго онъ нѣсколько лѣтъ позднѣе сдѣлался міровымъ человѣкомъ.

Въ теченіи свой краткой, но блестящей карьеры Россини работалъ и для серьезной и для комической оперы. Если совершенно выдѣлить его „Вильгельма Телля", который какъ опера и долженъ быть поставленъ совершенно особнякомъ отъ всего написаннаго Россини, то окажется, что наибольшаго блеска и развитія творчество Россини достигло на поприщѣ оперы комической, такъ какъ серьезныя оперы его, взявъ даже лучшія изъ нихъ, („Отелло", „Моисей" „Семирамида") далеко уступаютъ его операмъ комическимъ и не могутъ быть почти сравниваемы по своимъ достоинствамъ, съ лучшимъ произведеніемъ Россини изъ числа написанныхъ въ комическомъ жанрѣ, его „Севильскимъ Цирюльникомъ". Разсматривая „Севильскаго Цирюльника" какъ чисто-итальянскую оперу комическаго жанра, нельзя не сказать, что дальше этаго произведенія итальянское искуство не шло, что опера эта есть нѣкоторымъ образомъ итогъ, подписанный развитію итальянскаго комическаго опернаго жанра, и, какъ таковая, она на ряду съ крупными памятниками искуства останется образцомъ той свѣжести, чистоты и прозрачной ясности стиля, тѣхъ мелодическихъ достоинствъ, отъ которыхъ къ сожалѣнію итальянско-оперная композиція ушла далеко въ сторону при посредствѣ дѣятельности послѣдовавшихъ за Россини компонистовъ. Типы „Цирюльника" и въ особенности типы стоящіе такъ сказать внѣ главной любовной интриги (Бартоло и Базиліо) отличаются такимъ неподдѣльнымъ музыкальнымъ юморамъ, они такъ характерны и вмѣстѣ съ тѣмъ комбинація, которой они служатъ одними изъ главныхъ звенъ, такъ чиста и классична, что въ этомъ отношеніи Россини надлежитъ отвести первенствующее мѣсто среди компонистовъ комическаго жанра, мѣсто непосредственно за Моцартомъ. Матеріалъ „Цирюльника" исчерпанъ компонистомъ самымъ мастерскимъ образомъ въ музыкальномъ смыслѣ слова, и вся комбинація, какъ отдѣльныхъ

музыкальныхъ характеровъ такъ и сочетанія ихъ въ сцены и ансамбли есть дѣло высокой музыкальной даровитости. Правда, что „Цирюльникъ" написанъ тогда, когда Моцартовскія оперы были уже такъ сказать въ четвертомъ десяткѣ лѣтъ своего существованія, но дѣло въ томъ, что лѣниваго Россини трудно было бы заподозрить въ усердномъ изученіи чьихъ бы то ни было композицій, хотя бы и Моцартовскихъ, и вѣрнѣе напротивъ того предположить, что „Цирюльникъ" какъ композиція есть продуктъ вполнѣ непосредственнаго творчества, чуждый какихъ бы то ни было, хотя бы косвенныхъ вліяній, возникающихъ при изученіи произведеній прошлаго даже для высоко даровитыхъ натуръ отъ твореній генія, предшествовавшаго времени. „Цирюльникъ" Россини принадлежитъ по своимъ высокимъ, истинно художественнымъ достоинствамъ къ тѣмъ памятникамъ искуства, которые съ годами не утрачиваютъ своей свѣжести; нѣтъ сомнѣнія, что въ наше время люди слушаютъ эту оперу съ неменьшимъ наслажденіемъ чѣмъ съ какимъ слушало ее человѣчество въ концѣ двадцатыхъ годовъ нынѣшняго вѣка, въ особенности—это слѣдуетъ прибавить—если оказываются тѣ средства исполненія этой оперы, какія имѣлись прежде; къ сожалѣнію на этотъ счетъ судьба Россинивскаго „Цирюльника" аналогична съ судьбою лучшихъ оперъ Моцарта: съ паденіемъ вокальнаго дѣла все меньше и меньше оказывается возможности, слушая безсмертное произведеніе Россини, чувствовать себя вполнѣ удовлетвореннымъ исполненіемъ его.

Другія комическія оперы Россини какъ „Ченерентола", „Сорока воровка", „Графъ Ори" держались очень долго на различныхъ сценахъ Европы, пока не отошли въ область прошлаго; достоинства ихъ, весьма не малыя, далеко уступаютъ высокимъ достоинствамъ музыки „Севильскаго Цирюльника". Что касается серьезныхъ оперъ Россини, то карьера ихъ, также весьма блестящая, была однако менѣе блестящей, чѣмъ карьера его комическихъ оперъ. Дольше другихъ держались „Отелло" „Моисей" и отчасти „Семирамида," — первая главнымъ образомъ благодаря блестящей, въ голосовомъ смыслѣ слова размашисто скомпанованной партіи героя оперы (одинъ изъ коньковъ знаменитаго Тамберлика), вторая, благодаря общимъ достоинствамъ ея мелодики, и третья, благодаря выдающимся колоратурнымъ свойствамъ, которыми опера эта проникнута, и которыя охотно культивировалъ цѣ-

лый рядъ пѣвицъ, включительно до послѣдней пары колотурныхъ звѣздъ первой величины, съ которыми какъ кажется карьера „Семирамиды" и закончена навсегда, сестеръ Маркизіо. Что касается стоящаго совершенно особнякомъ отъ всѣхъ прочихъ произведеній Россини „Вильгельма Телля", то опера эта по складу своему, по замыслу и фактурѣ имѣетъ мало общаго съ итальянскою оперою вообще и принадлежитъ къ числу лучшихъ образцовъ типа французской большой оперы. Прекрасная въ мелодическомъ отношеніи, преисполненная весьма широкихъ и эффектныхъ ансамблей, отличающаяся весьма выдающимися качествами инструментовки, опера эта являетъ собою такой художественный образчикъ драматически-музыкальной композиціи, который долженъ быть по справедливости поставленъ на одно изъ очень видныхъ мѣстъ въ ряду лучшихъ произведеній этого жанра. „Вильгельмъ Телль" не сходилъ, не сходитъ и конечно долго не сойдетъ съ репертуара лучшихъ оперныхъ сценъ Европы, а что касается увертюры этой оперы, то она конечно представляетъ собою одно изъ популярнѣйшихъ произведеній искуства; исполненіе утвертюры всегда встрѣчается слушателями съ удовольствіемъ. Та размашистость, съ которою скомпанована эта опера и въ особенности теноровая партія одного изъ героевъ ея (Арнольда), служитъ до извѣстной степени причиною, почему „Вильгельмъ Телль" дается рѣже чѣмъ произведеніе того заслуживаетъ; но во всякомъ случаѣ этотъ чисто внѣшній фактъ, не имѣющій отношенія къ внутреннимъ достоинствамъ оперы Россини, не измѣняетъ общаго положенія дѣла: вездѣ и всегда появленіе „Вильгельма Телля" на оперномъ репертуарѣ встрѣчалось и встрѣчается чрезвычайно сочувственно. Отдавъ должное обоимъ опернымъ жанрамъ, Россини отдалъ нѣкоторую дань и церковной композиціи: кромѣ его слабой, хотя и превознесенной главнымъ образомъ французскими музыкальными критиками „Messe Solenelle", концертная литература имѣетъ оставшійся отъ него памятникъ его религіозно-музыкальнаго творчества въ видѣ его „Stabat Mater". Произведеніе это, полное чрезвычайно красивыхъ мелодій, строго говоря лишено истинной религіозности характера и написано скорѣе въ полу-оперномъ, полу-ораторномъ стилѣ—обстоятельство которое не мѣшаетъ Россинивской „Stabat Mater" быть прежде всего очень красивою музыкой, и въ качествѣ таковой держаться на концертномъ репертурѣ до нашего времени. „Севильскимъ Цирюльникомъ"

какъ было сказано выше, кончается міровая карьера итальянско-опернаго жанра, и въ лицѣ Россини Италія имѣла послѣдняго чисто-итальянскаго композитора, ведшаго дѣло развитія искуства Италіи впередъ. Послѣ Россини начинается періодъ упадка итальянской оперы, и первымъ представителемъ этого періода слѣдуетъ назвать Доницетти.

Гаэтано Доницетти родился въ Неаполѣ въ 1797 г. Первоначальное свое музыкальное образованіе получилъ онъ подъ руководствомъ двухъ учителей, пользовавшихся въ то время большой педагогической извѣстностью, а именно Симона Мейера и Маттеи (въ Римѣ). Компонировалъ Доницетти по началу не оперы, а чисто-инструментальныя вещи; много написалъ онъ квартеттовъ, увертюръ, написалъ и не одну церковную композицію. Успѣхи Россини на поприщѣ оперной композиціи увлекли на тотъ же путь и Доницетти. Вліяніе произведеній Россини на складъ оперно-композиторской личности Доницетти было довольно значительно; вмѣстѣ съ тѣмъ нельзя отрицать и того, что Доницетти лично самъ былъ человѣкомъ даровитымъ и конечно болѣе Россини серьезно подготовленнымъ въ музыкальномъ отношеніи; все это однако не помѣшало тому, чтобъ оперныя произведенія его представляли собою шагъ по пути паденія итальянско-опернаго дѣла, шагъ правда меньшій чѣмъ тотъ, который являла собою дѣятельность послѣдующаго итальянца композитора, но все же замѣтный. Доницеттивская мелодика грубѣе и угловатѣе Россинивской и въ особенности въ моментахъ впаденія ея въ колоратурный жанръ; вмѣстѣ съ тѣмъ въ ней начинаетъ дѣлаться замѣтнымъ присутствіе элементовъ той слащавости, которая въ мелодіяхъ послѣдующихъ итальянцевъ достигла предѣловъ банальности, и порою являла собою моменты совершеннаго музыкальнаго растлѣнія. Самыя музыкальныя комбинаціи, концепція оперныхъ образовъ задумана у Доницетти съ меньшимъ блескомъ, меньшею даровитостью и съ меньшимъ благородствомъ чѣмъ у Россини. Средства, которыми Россини пользовался для воспроизведенія тѣхъ, или иныхъ эффектовъ, обличаютъ въ немъ человѣка, инстинкты котораго были болѣе чѣмъ у Доницетти истинно-художественными, хотя послѣдній несомнѣнно болѣе перваго положилъ труда на вырабатыванье своей музыкальной личности. ,,Кантилена" Доницетти весьма не лишена красоты и порою она отличается шириной замысла, но все же она менѣе симпатична и благородна чѣмъ Россинивская. Въ особенности все выше

сказанное замѣтно въ области комическаго жанра, для котораго работали оба композиста и въ которомъ Россини занимаетъ столь видное мѣсто; стоитъ только хотя бы поверхностно сравнить Россинивскаго „Цирюльника" съ лучшими комическими операми Доницетти, какъ напр. съ „Дочерью полка" и „Любовнымъ напиткомъ", чтобъ воочію убѣдиться въ томъ, на сколько Доницетти являетъ собою шагъ паденія дѣла по отношеніи къ Россини. И замѣчательная вещь! Доницетти несомнѣнно учился гораздо больше чѣмъ Россини и съ гораздо большимъ усердіемъ старался создать въ себѣ истиннаго композиста; между тѣмъ даже въ области, гдѣ выучка значитъ такъ много, онъ значительно уступаетъ Россини первенство. Такъ напр. въ области опернаго хора, оперной инструментовки никогда Доницетти не удавалось возвыситься до Россини; и это можно сказать, совершенно оставляя въ сторонѣ лучшіе хоровые моменты Россинивскаго „Телля" и ту изящную инструментовку, которою отличается сплошь вся эта опера. Эффекты Россинивскихъ крупныхъ финаловъ въ родѣ тѣхъ, что имѣются въ „Теллѣ" для Доницетти оставались—terra incognita; дальше того, что онъ сказалъ въ красивомъ, но не представляющемъ собой ничего замѣчательнаго, большомъ ансамблѣ „Лючіи", онъ не ушелъ. Умеръ Доницетти въ своемъ родномъ городѣ въ 1847 г. Ту же роль, какую игралъ онъ по отношеніи къ Россини, играетъ по отношеніи къ нему Беллини—роль постепеннаго и быстраго низведенія итальянско-опернаго дѣла подъ гору.

Винченцо Беллини родился въ 1802 г. и въ началѣ своей музыкальной карьеры проявилъ гораздо болѣе серьезныя стремленія, чѣмъ какихъ онъ былъ впослѣдствіи представителемъ. И онъ писалъ симфоніи, увертюры, церковныя композиціи, но съ 1824 г. и онъ бросилъ все это для опернаго жанра—опять таки результатъ баснословно быстрыхъ на этомъ поприщѣ успѣховъ Россини; какъ музыкальный драматикъ Беллини почти не заслуживаетъ упоминанія—настолько даже по сравненіи съ Доницетти, онъ представляетъ собою шагъ паденія. Въ строгомъ смыслѣ слова хватило его драматически-музыкальнаго таланта только на одну оперу „Норму", да и то такую, которую драматически музыкальнымъ произведеніемъ можно назвать лишь съ точки зрѣнія снисходительной критики. Все остальное имъ написанное являетъ собою именно тотъ типъ просахаренной, банально-слащавой мело-

дики, о которомъ упомянуто было выше, въ соединеніи съ неменѣе банальной фактурой по части компановки и инструментовки. Объ истинныхъ большихъ ансамбляхъ нѣтъ уже и помина—вездѣ царитъ лишь сладость, сладость и сладость. Къ несчастію для искуства то время, когда Беллини компонировалъ свои сладостныя оперы, было временемъ великихъ пѣвцовъ, мастеровъ вокальнаго дѣла, имѣвшихъ превосходные голоса и располагавшихъ высокимъ вокальнымъ образованіемъ. Художники какъ Рубини, Тамбурини, Паста и другіе въ буквальномъ смыслѣ слова вывозили на своихъ могучихъ въ артистическомъ смыслѣ слова плечахъ Беллиниевскія оперы. Подобно тому, какъ въ наше время Патти не чуждалась пѣть „Санамбулу", и какъ люди ходили въ театры слушать артистку, воображая совершенно искренно, что они идутъ слушать самую оперу, такъ было и въ то время; вся разница — и она какъ разъ была въ пользу Беллини — состояла въ томъ, что въ наше время Патти имѣется одна. а въ то время виртуозовъ-пѣвцовъ столь же высокаго ранга было много, и сверхъ того въ наше время опера Беллини является большею частію въ образѣ одной „Сонамбулы", да и то она не составляетъ непремѣннаго необходимаго звена Паттивскаго репертуара, а въ то время всѣ оперы Беллини были новинками, и потому на различныхъ итальянскихъ оперныхъ сценахъ— а болѣе всего въ Италіи, Россіи и Англіи—онѣ составляли одинъ изъ главнѣйщихъ элементовъ репертуара. Но повывелись пѣвцы прошлаго времени, начало быстро падать виртуозно-вокальное дѣло, рядомъ съ тѣмъ упало и былое значеніе итальянской оперы—и оперныя произведенія Беллини канули въ вѣчность. Человѣчество не ходитъ болѣе въ театръ слушать такого то пѣвца въ „Пуританахъ" и такую то пѣвицу въ „Санамбулѣ". Удержалась да и то лишь въ крайне незначительной степени одна только опера „Норма", но и та съ семидесятыхъ годовъ настоящаго столѣтія замѣтно сдается въ архивъ. Умеръ Беллини молодымъ еще человѣкомъ въ 1835 г. такъ что про него нельзя сказать, что онъ пережилъ славу своихъ композицій; послѣ него довольно еще долго продолжалась эта „слава", пока не сошли со сцены одинъ за другимъ пѣвцы и пѣвицы, которымъ обязаны были оперы Беллини своей когда то блестящей карьерой. Для Россіи періодъ схожденія ихъ со сцены начался въ шестидесятыхъ годахъ, въ Англіи—

нѣсколько ранѣе того, и — оригинальный фактъ—ранѣе чѣмъ въ Англіи начали они отходить въ область прошлаго и исторіи именно въ Италіи.

Съ Беллини собственно и окончила свое существованіе чисто-итальянская опера, чуждая вліяній нѣмецкаго и французскаго искуства. Слѣдующій выдающійся итальянецъ-композиторъ, Верди—достояніе уже нашего времени—не остановился на операхъ своего первоначальнаго, еще итальянскаго типа („Троваторъ", „Травіата" и др.) а мало по малу пришелъ въ результатѣ къ тому, что уже несомнѣнно носитъ на себѣ печать вліяній Мейербера и Вагнера, а именно къ „Аидѣ", которая собственно и являетъ собою самое выдающееся его произведеніе. Такимъ образомъ окончилась роль Италіи въ исторіи развитія музыкальнаго искуства. Въ теченіи нѣсколькихъ вѣковъ была она носительницею музыкальнаго дѣла; за этотъ длинный промежутокъ времени она выставила не мало людей, дѣятельность которыхъ создавала, или заканчивала извѣстную эпоху. Затѣмъ она сошла съ пьедестала міровой сцены, и на ея мѣсто выступила другая страна и другая національность, а вслѣдъ затѣмъ и вообще націоналитетъ въ искуствѣ началъ создавать отдѣльныя національныя школы, самостоятельно шедшія по пути развитія музыкальнаго искуства и приведшія его къ той фазѣ его существованія, какую переживаетъ оно въ наши дни.

VII.

ФРАНЦУЗСКАЯ ОПЕРА ДО НАЧАЛА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX-ГО ВѢКА.

Оберъ и его композиторская дѣятельность.—Мейерберъ.—Первый періодъ его композиторской дѣятельности.—Оперы Мейербера писанныя для Парижа.—Нѣчто изъ писемъ Мейербера.—Мнѣніе Вагнера о Мейерберѣ и ошибочность его.—„Гугеноты" и другія оперы Мейейберя.

Въ области французской оперы искуство первой половины XIX-го вѣка выставило двѣ блестящія композиторскія личности, а именно: Обера и Мейербера.

Даніэль Франсуа Эспри Оберъ родился по однимъ указаніямъ—въ Парижѣ въ 1780 г. а по другимъ—въ Каэнѣ, въ Нормандіи, въ 1782 г. Относительно его дѣтскихъ лѣтъ точныхъ историческихъ данныхъ не имѣется; извѣстно однако положительно, что первоначально предназначался онъ своими родителями не въ музыканты: предполагалось посвятить его дѣятельность торговлѣ. Но благодаря тому, что состояніе родителей Обера было до совершенной степени загублено революціей, обратился Оберъ къ музыкальному поприщу; при этомъ впрочемъ надо замѣтить, что склонность къ музыкѣ сказывалась въ немъ и ранѣе, но только развивать эту склонность по мнѣнію родителей его не требовалось, пока въ будущемъ предстояла вѣрная коммерческая

карьера. Учителями Обера были Боэльдиё и Керубини. Произведенія компониста какъ „Придворный концертъ" (1818 г.) и „Снѣгъ" (1823 г.), сдѣлавшія ему имя, носятъ на себѣ именно отпечатокъ Керубинивскаго вліянія. Вліяніе это однако перестаетъ быть замѣтнымъ въ послѣдующихъ произведеніяхъ Обера и довольно скоро послѣдній отпечатокъ его изчезаетъ совершенно: компонистъ дѣлался въ каждомъ изъ нихъ мало по малу, но все больше, и больше истиннымъ французомъ-компонистомъ. Послѣднее обстоятельство, этотъ національный характеръ музыкальной личности Обера, можно отчасти считать причиной того, что нѣкоторые изъ нѣмецкихъ критиковъ и даже историковъ не вполнѣ справедливо оцѣнивали его композиторскія заслуги и, становясь на спеціально нѣмецкую точку зрѣнія, какъ бы совершенно забывая, что они имѣютъ дѣло не съ нѣмцемъ-компонистомъ, и не съ компонистомъ, вообще, а съ компонистомъ—французомъ, отказывали Оберу даже въ томъ, въ чемъ ему рѣшительно нельзя отказать, а именно въ истинной и крупной даровитости; игнорируя національтетъ музыкальной личности Обера, то, что онъ писалъ свои оперныя произведенія для французовъ и стоялъ на почвѣ традицій французской оперы, люди эти старались примѣнить къ нему масштабъ нѣмецко-оперныхъ принциповъ. Понятно, что при такомъ способѣ отношенія къ Оберу, музыкальная личность его расцѣнивалась не вполнѣ вѣрно. На самомъ же дѣлѣ Оберъ представляетъ собою типъ компониста, который правда не поразитъ слушателя громадностью своихъ музыкальныхъ образовъ, муза котораго не всегда есть строгая богиня, но который умѣетъ широкой рукой захватывать реальную житейскую правду, и который при томъ всегда остается вѣренъ характеру своей націи. Въ результатѣ такого склада личности Обера, жанръ французской комической оперы былъ болѣе всего его жанромъ, и именно комическія оперы Обера сдѣлали ему огромное имя во Франціи и крупную извѣстность внѣ ея предѣловъ. Всѣмъ этимъ однако мы не желаемъ сказать, чтобъ опера драматическая была жанромъ, котораго совершенно чуждался талантъ Обера; и на этомъ поприщѣ онъ далъ міру одно произведеніе, которое до нашего времени можетъ служить украшеніемъ любаго опернаго репертуара, а именно свою „Фенеллу" (La muette da Portici). Но во всякомъ случаѣ отдавался Оберъ главнымъ образомъ слу-

женію комической оперѣ и на этомъ поприщѣ дѣятельность его дала очень многое. Что касается „Фенеллы" то, помимо несомнѣнныхъ и крупныхъ достоинствъ этого произведенія, оно какъ нельзя яснѣе доказываетъ и то, какъ Оберъ успѣлъ расцѣнивать значеніе извѣстнаго періода національной жизни, и какъ вѣрно понималъ онъ моменты исторіи переживаемые Франціей; „Фенелла" была окончена передъ Іюльской революціей; нечего и говорить о томъ, что лучшаго момента для появленія на свѣтъ подобной оперы нельзя было избрать.

Комическихъ оперъ Оберъ написалъ множество. Многія изъ нихъ какъ „Бронзовый конь", „Черное Домино" и др. пользовались всемірнымъ успѣхомъ; но во главѣ всѣхъ произведеній этого жанра надлежитъ поставить его оперу „Фра-Діаволо", высокодаровитый образчикъ самаго благороднаго комическаго опернаго жанра. Миловидность и красота мелодій этого произведенія, проявленіе въ немъ огромныхъ знаній оперной сценики, живость и рельефность музыкальныхъ образовъ, все это ставитъ его на ряду съ лучшими памятниками искуства въ области комическо-опернаго жанра. „Фра-Діаволо" держится до нашего времени на лучшихъ оперныхъ сценахъ Европы и нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что карьера этой оперы будетъ столь же долговѣчною какъ напр. карьера Россинивскаго „Севильскаго Цирюльника", съ которымъ по складу своему опера Обера конечно не имѣетъ ничего общаго, но съ которымъ по своимъ достоинствамъ она можетъ быть поставлена рядомъ. Композиторская дѣятельность Обера продолжалась почти до его девяносто-лѣтняго возраста. Еще въ 1868 г., живя въ Парижѣ, окруженный чрезвычайнымъ уваженіемъ, Оберъ попробовалъ дать Парижанамъ еще одну оперу; произведеніе это „Le premier jour de bonheur", оказалось впрочемъ довольно слабымъ по сравненіи его съ прежними операми Обера; особеннаго успѣха на сценѣ оно не имѣло, но это не помѣшало разойтись изданію оперы въ огромномъ количествѣ экземпляровъ, такъ велико было обаяніе Обера. Умеръ Оберъ 13-го мая 1871 г. Одновременно съ Оберомъ фигурировалъ въ области французской оперы другой, значительно болѣе него выдающійся композиторъ, который не будучи урожденнымъ французомъ, подобно Глуку такъ освоился съ жанромъ большой французской оперы, что его именно по справедливости слѣдуетъ считать

послѣднимъ крупнымъ представителемъ ея развитія во второй половинѣ XIX-го вѣка. Компонистъ этотъ—Мейерберъ.

Яковъ Мейеръ-Беeръ или, какъ позднѣе стало произноситься это имя, Мейерберъ, родился въ Берлинѣ въ 1791 г. въ очень багатой семьѣ, имѣвшей всѣ средства къ тому, чтобъ сдѣлать все возможное въ пользу образованія мальчика; такъ какъ музыкальная даровитость Мейербера начала сказываться весьма рано, то ему предоставлены были всѣ наилучшія средства для обученія музыкѣ. Еще мальчикомъ сдѣлался онъ хорошимъ пьянистомъ, началъ обладать весьма серьезной фортепьянной техникой и отдаваться опытамъ композиціи въ области камернаго жанра. Въ 1810 и 1811 годахъ занимался онъ подъ руководствомъ Вебера и затѣмъ Фоглера контрапунктомъ и композиціей и именно въ это время написалъ кантату „Gott und die Natur“ и нѣсколько позднѣе оперу „Jephta“. Кантата была исполнена въ Берлинѣ и имѣла тамъ большой успѣхъ, тогда какъ названная опера и другая послѣдовавшая за нею, „Два калифа“ прошли обѣ въ Штутгардтѣ съ успѣхомъ не болѣе чѣмъ посредственнымъ. Послѣднее обстоятельство очень огорчило Мейербера, который будучи человѣкомъ чрезвычайно самолюбивымъ, видѣлъ въ совершившемся какъ-бы разрушеніе его лучшей надежды: сдѣлаться именно опернымъ компонистомъ, человѣкомъ, имѣющимъ въ своемъ распоряженіи наибольшія музыкальныя массы и чрезъ ихъ посредство господствующимъ надъ толпой. Однако онъ порѣшилъ добиться во чтобы то ни стало своего. Покинувъ Германію, онъ отправился учиться дѣлу въ Италію, гдѣ въ это время надъ всѣмъ царило вліяніе Россини, бывшаго тогда богомъ итальянской публики. Благодаря воспріимчивой своей натурѣ, Мейерберъ прожилъ въ Италіи не безъ того, чтобъ на его музыкальной личности отразилось вліяніе Россинивскихъ мелодій и его способа создавать драматически-музыкальныя ситуаціи; оперы Мейербера писанныя имъ въ Италіи какъ нельзя лучше доказываютъ это. „Romilda e Constanza“ (1817 г.) поставленная въ Падуѣ, „Semiramida“ (1819 г.), „Emma di Risburgo“ (1820 г.), „Маргарита Анжуйская„ (1822 г.) и „Esule di Granada“ (1823 г.) были операми, которыя сдѣлали Мейерберу карьеру въ Италіи; одна за другой давались онѣ на лучшихъ сценахъ Италіи, каждая съ весьма значительнымъ успѣхомъ. Но самъ

7*

Мейерберъ чувствовалъ, что жанръ этотъ не есть то, къ чему стремилась его душа, что итальянская опера не есть то поприще, на которомъ можетъ онъ развернуть передъ толпой свои широкіе замыслы; И онъ былъ правъ: всѣ названныя выше оперы, составляющія образчики перваго періода композиторской дѣятельности Мейербера, давно уже забыты, и до міровой славы великаго имени его рѣшительно не имѣютъ никакого касательства. Онѣ, какъ первыя оперы Глука, составляли такъ сказать переходную ступень въ созрѣваніи его композиторскаго таланта, продуктъ неустановившейся еще композиторской личности, произведенія, отъ которыхъ въ позднѣйшій періодъ своей жизнедѣятельности компонистъ отказался бы весьма охотно. Въ этомъ отношеніи музыкальная личность Мейербера имѣетъ сходство съ музыкальной личностью Глука: и та и другая слагалась, проходя, какъ необходимую фазу своего развитія, періодъ служенія традиціямъ итальянской оперы; и та и другая, только выйдя на широкое поприще большой французской оперы, сказалась вполнѣ. Какъ Глукъ до поѣздки въ Парижъ, и Мейерберъ, шедшій тѣмъ же путемъ къ своей будущей славѣ, не былъ по началу тѣмъ компонистомъ, какого зналъ въ немъ міръ въ періодъ Парижской его карьеры и послѣ смерти его; только поѣздка въ Парижъ сдѣлала возможнымъ осуществленіе настоящей Мейерберовской композиторской личности, только она создала того Мейербера, котораго мы знаемъ въ авторѣ „Гугенотъ“ и „Пророка“.

Мейерберъ отправился въ Парижъ. „Я бросился“ писалъ онъ нѣсколько позднѣе объ этомъ періодѣ своей жизни (1)—„въ противуположенную крайность, что было прямымъ послѣдствіемъ моего предшествовавшаго, односторонняго развитія. Я очень счастливъ, что пережилъ эту переходную фазу моего развитія и началъ слѣдовать болѣе высокимъ цѣлямъ. Необыкновенно счастливо было и то, что имѣло для меня огромное значеніе: мое знакомство со Скрибомъ и Делавиньемъ, создавшими мнѣ текстъ „Роберта“; сочиняя къ этому тексту музыку, я могъ въ ней излить всю мою внутреннюю жизнь, а съ тѣмъ вмѣстѣ я достигалъ высшей драматической формы.“ Въ 1830 г. состоялось на сценѣ Парижской grande opera первое представленіе „Роберта“ и опера имѣла такой подавляющій, колоссальный успѣхъ, что карьера

(1) Примѣч. Письма Мейербера помѣщенныя въ книгѣ Штрауха „Meyerber's Leben und Bildungsgang“. *А. Р.*

Мейербера была сразу упрочена; еслибъ послѣ „Роберта" Мейерберъ не написалъ ни одной оперы, онъ могъ бы жить въ Парижѣ окруженный почетомъ и уваженіемъ подобно тому, какъ Россини прожилъ четыре десятка бездѣятельныхъ лѣтъ послѣ своего „Телля"; но Мейерберъ былъ натурой энергичной, рвавшейся впередъ, натурой, для которой одинъ успѣхъ имѣлъ значеніе наибольшаго повода къ стремленію за слѣдующими успѣхами. „Робертъ" и громадный успѣхъ этой оперы дали толчокъ къ дальнѣйшей дѣятельности Мейербера на поприщѣ той же формы большой оперы и того же успѣха, который дало композиту его первое произведеніе, написанное имъ въ жанрѣ истино-соотвѣтствовавшемъ его натурѣ. Одна за другой послѣдовали три оперы, предназначенныя для того же театра „Большой оперы"; изъ нихъ „Гугеноты" и „Пророкъ", данные немедленно, по написаніи композицій, имѣли успѣхъ столь же грандіозный какъ и „Робертъ", а третья опера, писанная между „Гугенотами" и „Пророкомъ" „Африканка", осталась въ портфелѣ композиста, бывшаго недовольнымъ ею главнымъ образомъ со стороны драматическаго ея содержанія, и была совершенно неизвѣстною до того времени, когда уже послѣ смерти Мейербера ее поставили и она сразу пріобрѣла себѣ міровую извѣстность. За большими операми послѣдовали двѣ писанныя для другаго率 опернаго театра, Парижа „Opera comique"; эти два произведенія: „Полярная звѣзда" и „Плоэрмельское прощанье" (Динора), которое и было послѣдней оперой Мейербера, поставленной при жизни его, а именно въ апрѣлѣ 1860-го года. Писана была „Динора" при такихъ условіяхъ: одна изъ очень замѣчательныхъ колоратурныхъ пѣвицъ, тогда еще молодая, Мари Кабель, была идеаломъ, который поставилъ себѣ Мейерберъ, отдѣлывая главную женскую партію „Диноры"; задолго до перваго представленія онъ самъ разучилъ эту партію съ пѣвицей, разъучилъ во всей подробности, истолковавши ей смыслъ и колоритъ каждой фразы, объяснивъ группировку эффектовъ, словомъ познакомивъ ее сполна со всѣми мелочами своихъ композиторскихъ требованій. За неимѣніемъ тогда надежнаго, хорошаго тенора въ персоналѣ Opéra Comique, вопреки давно установившемуся обычаю, Мейерберъ написалъ партію перваго любовника для баритона, имѣя въ виду даровитаго, молодаго пѣвца, только-что начавшаго тогда свою артистическую карьеру, именно Фора, пользовавшагося затѣмъ колос-

сальной репутаціей. Партія Карантена предназначалась тенору Сентъ-Фуа, котораго Скудо называетъ въ своихъ критически-музыкальныхъ статьяхъ *comedien et musicien consommé*. Поставленная съ этими артистами подъ непосредственнымъ руководствомъ самого Мейербера, превосходно разученная, репетированная въ продолженіи болѣе чѣмъ четырехъ мѣсяцевъ, великолѣпно монтированная, „Динора" давалась въ Парижѣ съ такимъ успѣхомъ, что публика почти забыла о существованіи Grande Opéra и каждое представленіе новой оперы наводняла театръ Opéra Comique сверху донизу. „Каждый спектакль Диноры", говоритъ одинъ изъ рецензентовъ тоговремени, „былъ истиннымъ праздникомъ для всякаго знатока и любителя музыки".

За долго до смерти Мейербера слава его имени разнеслась по всему свѣту. Въ 1842 г. Берлинская академія искуствъ поднесла ему званіе своего дѣйствительнаго члена, а Прусскій король—званіе придворнаго генералъ-музикдиректора. Нельзя не упомянуть объ одномъ крупномъ произведеніи Мейербера позднѣйшей эпохи его дѣятельности, а именно о музыкѣ къ трагедіи его брата Михаила Бейера, „Струэнзе", появляющейся до нашего времени на программахъ крупныхъ концертовъ симфоническаго характера. Умеръ Мейерберъ въ Парижѣ 2 мая 1864 г.

Въ одномъ изъ своихъ писемъ Мейерберъ выясняетъ между прочимъ свой взглядъ на вопросъ, котораго даже въ этотъ поздній періодъ развитія искуства были еще не чужды нѣкоторыя придворныя сферы, а именно на вопросъ о возможности возстановленія классической трагедіи съ музыкой. Прусскій король былъ завзятымъ классикомъ и въ такого рода вопросахъ шелъ впереди многихъ другихъ коронованныхъ покровителей искуства. „Скажу прямо", пишетъ Мейерберъ въ этомъ письмѣ [1] „подобныя произведенія и сюжеты отстоятъ слишкомъ далеко отъ духа нашего времени и не годятся для нашей музыки. Не знаю, сочинялъ-ли Мендельсонъ свою „Антигону" съ охотою и любовью, но сильно въ этомъ сомнѣваюсь. По крайней мѣрѣ извѣстно, что онъ написалъ музыку къ „Антигонѣ" по желанію короля.

„Король, поклонникъ древняго и новаго искуства, любитъ класси-

(1) Примѣч. Въ первый разъ переводъ этого письма и еще двухъ писемъ Мейербера появился на русскомъ языкѣ въ 1870 г. коль не ошибаемся въ „Музык. Сезонѣ", издававшемся подъ редакціей г. Фаминцина, откуда, сколько помнится, онъ былъ перепечатанъ въ „Музыкальномъ Вѣстникѣ" издававшемся въ Москвѣ. *А. Р.*

ческія произведенія всѣхъ народовъ, всѣхъ временъ, и желалъ бы возстановить греческую трагедію. Въ 1842 году, когда онъ сдѣлалъ меня главнымъ инспекторомъ музыки, и я вслѣдствіе того вступилъ въ болѣе близкія отношенія ко двору, онъ очень часто говорилъ о возстановленіи греческой трагедіи и о томъ грандіозномъ впечатлѣніи, которое, по его мнѣнію, должны бы производить трагедіи Эсхила, или Софокла въ соединеніи съ новѣйшей музыкой.

„Я замѣтилъ конечно, что онъ этими словами хотѣлъ возбудить во мнѣ желаніе написать и исполнить подобную музыку. Я убѣжденъ, что и стихи и метръ Софокла неудобны для музыки, что они не годятся не только для аріозной, но даже и для речитативной формы. Вмѣстѣ съ тѣмъ они для массы публики, не достаточно знакомой съ исторіей и литературой, не представляли бы ни малѣйшаго интереса— она скучала бы, такъ какъ міръ сказаній, которымъ пользовались греческіе трагики, вся греческая миѳологія, слишкомъ далеки отъ массы публики настоящаго времени и представляли бы ей слишкомъ мало интереса, что и видно изъ пріема публикой „Антигоны" Мендельсона, а между тѣмъ одобреніемъ массы не слѣдуетъ пренебрегать. Король отвѣчалъ, что такого рода произведенія слѣдовало бы писать для образованной публики, для цѣнителей и поклонниковъ классической литературы, и что измѣненіе нѣкоторыхъ стиховъ облегчило бы сочиненіе музыки безъ ущерба для самой трагедіи. Я согласился съ этою возможностью, но не вызвался писать такую музыку. Онъ прекратилъ начатый разговоръ и перешелъ къ другой темѣ. Въ скоромъ времени послѣ того я былъ приглашенъ къ королевскому столу. Съ величайшимъ удивленіемъ я замѣтилъ, что я былъ единственнымъ гостемъ. Король оказывалъ мнѣ величайшую честь, какую только могутъ оказывать монархи. Онъ былъ въ духѣ и открылъ все богатство своихъ познаній въ области литературы и искуства. Аттическое остроуміе его и саркастическія насмѣшки надъ многими незавидными явленіями въ области искуства и науки были чрезвычайно забавны. Такимъ образомъ онъ въ разговорѣ опять возвратился къ древнимъ Грекамъ и любимому поэту своему Софоклу. Ни объ одномъ изъ греческихъ поэтовъ онъ не говоритъ такъ много и съ такимъ восторгомъ, какъ о Софоклѣ. Онъ повторялъ, что музыкальное сочиненіе хоровъ произвело бы величественное впечатлѣніе и что многочисленныя, глубоко

прочувствованныя, лирическія мѣста представили бы достаточно матеріала для прекрасныхъ мелодій. Затѣмъ спросилъ онъ меня, не чувствовалъ ли бы я себя расположеннымъ къ сочиненію музыки къ классическимъ произведеніямъ? Онъ говорилъ, что они представляютъ достойнѣйшіе и возвышеннѣйшіе тексты, до которыхъ не въ состояніи достигнуть ни одинъ изъ современныхъ поэтовъ; что если въ древнія времена, при столь несовершенной еще греческой музыкѣ, они могли производить столь громадное дѣйствіе, то въ настоящее время, при богатствѣ нашей современной музыки, они должны бы были производить впечатлѣніе еще сильнѣйшее.

„Я опять повторилъ, прежде высказанное мнѣніе мое, что греческій сказочный міръ со всѣмъ штатомъ боговъ слишкомъ далекъ отъ современной публики, что онъ не можетъ болѣе представлять зрителямъ того же интереса, какъ въ свое время, когда подобныя трагедіи вызывали живѣйшее сочувствіе народа, и что безъ совершенной переработки, которая бы вполнѣ уничтожила классическую форму ихъ, не было бы никакой возможности писать къ нимъ музыку.“

Не менѣе интереса представляетъ собою и то письмо Мейербера, въ которомъ онъ уясняетъ причины, почему онъ въ теченіи жизни былъ малодѣятеленъ какъ капельмейстеръ и предоставлялъ другимъ дирижировать свои произведенія. Препятствовалъ этому, какъ можно судить изъ письма, взглядъ Мейербера на роль капельмейстера и на дѣло разучиванья и срепетовки оперъ вообще, а его собственныхъ оперъ въ особенности. „Это удовольствіе“, пишетъ Мейеберъ, „совсѣмъ не такъ велико. Напротивъ меня непріятно поражаютъ многочисленныя ошибки и ложное пониманіе характеровъ и ролей, неминуемыя въ первыхъ репетиціяхъ даже при самомъ отличномъ составѣ пѣвцовъ. Я вообще не считаю себя очень способнымъ къ дирижировкѣ. Говорятъ, что капельмейстеръ долженъ обладать значительною дозою грубости. Я этого не хочу утверждать. Мнѣ капельмейстерская грубость всегда была противна, на меня всегда производило непріятное впечатлѣніе обращеніе капельмейстеровъ къ образованнымъ артистамъ съ словами, которыхъ другіе не сказали бы и лакею. Я требую отъ капельмейстера не грубости, а энергіи; онъ долженъ умѣть дѣлать строгіе выговоры, не становясь грубымъ, и при самыхъ строгихъ порицаніяхъ не долженъ выходить изъ границъ приличія. Онъ никогда не долженъ

обнаруживать слабыхъ сторонъ своего характера: это чрезвычайно уменьшаетъ уваженіе къ нему. Я не умѣю выступать съ необходимою при разучиваніи піесъ, энергическою рѣзкостью и потому охотно поручаю это дѣло капельмейстерамъ. Невѣрно схваченный характеръ піесы, ошибку въ темпѣ и т. п. легко можно исправить: достаточно для того нѣскольких словъ. Настоящее удовольствіе доставляетъ только хорошее исполненіе, репетиціи же часто дѣлали меня совершенно больнымъ. Притомъ многочисленныя репетиціи отнимаютъ чрезвычайно много времени и приходится терять на нихъ лучшіе часы дня. Мысли не каждый день приплываютъ, и часто приходится долго ждать хорошихъ, годныхъ для драматической цѣли мелодій. Потому когда во время удачной работы вдругъ пробивалъ часъ, назначенный для репетиціи, я съ прискорбіемъ отрывался отъ работы и цѣлый день потомъ бывалъ разстроенъ, потому что я терялъ не только время, но и мысли".

Вагнеръ, этотъ крупный музыкальный мыслитель, впалъ однако въ ошибку, причисливъ Мейербера вмѣстѣ съ Мендельсономъ и Гейне къ тѣмъ „Жидамъ въ искуствѣ", которые будто бы, не имѣя подъ собою истинной національной почвы, осуждены вѣчно скользить по поверхности, для которыхъ якобы всѣ стили смѣшаны вмѣстѣ, ибо имъ ни до кого и ни до чего нѣтъ дѣла, которымъ все равно что не сказать, ибо имъ ничего не дорого, а лишь бы сказать что нибудь бьющее въ глаза. Все это есть продуктъ увлеченія крайняго сангвника и его субъективнаго отношенія ко всему, что носитъ на себѣ еврейское имя. Мейерберъ, какъ Мендельсонъ, какъ Гейне, были евреи — достаточный поводъ для того, чтобъ ненавистникъ евреевъ Вагнеръ, увлеченный своимъ сангвиническимъ темпераментомъ, оказался повиннымъ въ столь неправильномъ отношеніи къ великому композиту.

Вѣрно, что Мейерберъ съ своими позднѣйшими операми не принадлежалъ ни къ одному изъ направленій сложившихся до него и въ его время; но это не есть доказательство того, что онъ лишенъ былъ направленія и что для него „всѣ стили были равны, ибо ему ничего не было дорого". Направленіе Мейербера, стиль его, есть его собственное направленіе и собственный стиль; лично самъ онъ его продуцировалъ, самъ же возвелъ его на должную высоту, и за симъ завѣщалъ его если угодно потомству. Не его вина, если потомство не

воспользовалось внутреннимъ матеріаломъ этого направленія, захвативъ однако нѣкоторыя внѣшнія стороны и пріемы его, что нельзя во всякомъ случаѣ не замѣтить и у Гуно, и у Верди. Послѣдніе два композиста—Гуно напр. съ нѣкоторыми моментами развитія партіи Мефистофеля, и Верди съ весьма многими моментами развитія музыкальной драмы ,,Аиды" — вовсе нечужды внѣшнихъ вліяній Мейерберовскаго стиля и его оперныхъ пріемовъ компановки и фактуры. Да и странно было бы наконецъ обвинять въ отсутствіи стиля такого композиста какъ Мейерберъ, на мелодіяхъ и музыкально драматическихъ комбинаціяхъ котораго лежитъ столь яркій отпечатокъ типичности и оригинальности, что ихъ узнаетъ по первому разу даже сравнительно мало изучавшій музыкальное дѣло человѣкъ. Конечно такому положенію дѣла много способствуетъ своеобразность Мейерберовской музыкальной фактуры; но во первыхъ и это уже есть признакъ своеобразнаго стиля, да сверхъ того и не со стороны только внѣшнихъ пріемовъ стиль Мейербера, особенно сказавшійся въ ,,Гугенотахъ" и ,,Пророкѣ", даетъ себя почувствовать.

Двумя названными операми Мейерберъ обогатилъ жанръ большой оперы новымъ для нея элементомъ истинно исторической музыкальной драмы. Какъ мастеръ первой руки, какъ человѣкъ, которому именно было не ,,все равно чтобы не сказать", онъ избралъ матеріаломъ для музыкальной драмы грандіозный историческій матеріалъ, который первѣе всего напрашивается на то, чтобъ изъ него создали большую оперу. Онъ понялъ, что религіозное ненавистничество, фанатическій пожаръ страстей, все это составляетъ такую почву для исторической музыкальной драмы, лучше которой не подыщешь, имѣя въ предметѣ массовые музыкальные эффекты и возможно широкую оперную фактуру. Избравъ себѣ для музыкальной разработки такой матеріалъ какъ матеріалъ ,,Гугенотъ", онъ всѣми силами души стремился реализировать его въ оперной формѣ такъ, чтобъ отъ оперы этой вѣяло прежде всего правдой. И чего же достигъ онъ! Развѣ не есть истинно-правдива и реальна вся комбинація взаимныхъ отношеній между католиками и гугенотами, какъ исчерпалъ ея Мейерберъ въ своей оперѣ? Развѣ не реаленъ и не правдивъ типъ гугенота Марселя и весь замыселъ этой партіи? Развѣ не художественно-правдива вся разработка

идеи этой партіи, будь то со стороны внутренняго ея содержанія, или со стороны чисто внѣшней фактуры? Чтобъ сдѣлать свое произведеніе реальнымъ въ лучшемъ смыслѣ, Мейерберъ избралъ замѣчательный по своей суровости протестантскій хоралъ ,,Ein feste Burg ist unser Gott'' и вложилъ мелодію этого хорала не только въ уста своего героя-гугенота, но и всюду гдѣ имѣетъ проявиться въ музыкѣ его произведенія идея религіозной борьбы, начиная отъ превосходнаго, высокохудожественнаго вступленія къ оперѣ. Своего предѣльнаго пункта музыкальная драма ,,Гугенотъ'' достигаетъ въ IV-мъ актѣ, который и являетъ собою два замѣчательные памятника искуства: грандіозный ансамбль совершенно трагическаго свойства, впечатлѣніе отъ котораго охватываетъ всего слушателя, и смѣлой рукой брошенный въ слѣдъ за грандіознымъ ансамблемъ малый ансамбль, который скомпанованъ столь горячо и замѣчательно, что даже послѣ предшествующей ему сцены полной огромнаго массоваго эффекта, онъ нимало не утрачиваетъ во впечатлѣніи прозводимомъ на слушателя. Фактъ дѣйствительно выдающійся: вопреки общепринятому и основанному на весьма практическихъ соображеніяхъ правилу, Мейерберъ именно въ самомъ яркомъ моментѣ развитія ,,Гугенотъ'' допускаетъ возможность слѣдованія малаго ансамбля за большимъ, и возможность финала въ видѣ дуэтта, слѣдующаго непосредственно за огромной по своимъ эффектамъ ансамбльной и хоровой картиной—рискъ казалось бы несомнѣнный въ отношеніи къ охлажденію впечатлѣнія полученнаго отъ большаго ансамбля, посредствомъ заканчивающаго актъ ансамбля малаго. И тѣмъ не менѣе оказывается, что рискъ этотъ не существуетъ для Мейербера — доказательство въ томъ впечатлѣніи, какое оставляетъ финалъ IV-го акта ,,Гугенотъ''. Чрезвычайный художественный тактъ обнаруживаетъ Мейерберъ и въ моментѣ окончанія хоровой картины IV-го акта, когда фанатики-католики послѣ сцены благословенія мечей расходятся. Сцена на минуту остается пустою и одинъ оркестръ имѣетъ небольшую картину, заканчивающую всю комбинацію и длящуюся всего нѣсколько тактовъ; въ этихъ то нѣсколькихъ тактахъ можно вновь прочесть не только содержаніе всей картины, но и то чувство ужаса, которое долженъ въ теченіи ея испытывать спрятанный Рауль. Эти нѣсколько тактовъ производятъ впечатлѣніе, какъ будто по уходѣ всей фанатизированной толпы въ воздухѣ комнаты носится еще весь ужасъ того

проклятія и убійства, которыя только что составляли предметъ фанатическаго сговора; вмѣстѣ съ тѣмъ эти нѣсколько тактовъ даютъ возможность слушателю не непосредственно перейдти къ предстоящей сценѣ, драматическая ситуація которой какъ бы подготовляется небольшой оркестровой картиной. Вообще анализировать такую оперу какъ „Гугеноты" значитъ переходить отъ похвалы къ похвалѣ сквозь длинный рядъ большаго пяти-актнаго произведенія. Хоръ, которымъ открывается опера, разсказъ Рауля, ансамбль слѣдующій за подачей ему пажемъ письма королевы, финалъ 2 го акта, хоры 3-го акта, сцена Валентины съ Марселемъ, сцена дуэли, весь четвертый актъ отъ ноты до ноты, все это—такіе оперные перлы, которые выдержатъ какую угодно критику.

Матеріалъ „Пророка", другой исторической музыкальной драмы Мейербера, взятъ также изъ области ярко драматической эпохи, и также превосходно исчерпанъ композиторомъ. Матеріалъ „Роберта", не имѣющій въ себѣ общеисторическаго интереса, отличается за то элементами, культивировать которые композиту съ натурой Мейербера, съ его способностью широко охватывать обработываемую имъ драму, было также въ высшей степени подходящимъ. Своимъ Бертрамомъ Мейерберъ показалъ, до чего можно довести въ музыкѣ идею демонизма, въ какія грандіозныя формы можно разработать ее и до какой художественно-реальной правды можно довести демоническіе музыкальные образы. Вся сцена 1-ой картины 3-го акта представляетъ собою образчикъ несравнимо созданной комбинаціи борьбы между началомъ добра и зла (Алиса и Бертрамъ), а сцена балета на кладбищѣ являетъ рѣдкій образецъ дѣйствительно эффектнаго балета, эффектнаго и со стороны замысла, и со стороны компановки, и со стороны мастерства наложенія на всю картину яркихъ оркестровыхъ красокъ. Слабѣе всѣхъ въ литературномъ отношеніи матеріалъ „Африканки"—это призназалъ и Мейерберъ, всю жизнь считавшій компонированье этой оперы за ошибку. Но даже и при условіи той ходульности и натянутости, которыми отличается самая драма „Африканки", при условіи той художественной и реальной неправды, которая поминутно сквозитъ во всей литературной комбинаціи либретто этой оперы, музыка ея все же прелестна. Даже въ подобномъ матеріалѣ композитъ съумѣлъ изыскать моменты, въ которыхъ онъ является истинно великимъ композиторомъ;

возьмемъ хоть для примѣра большую сцену совѣта въ 1-мъ актѣ, этотъ ансамбль съ мастерски проведеннымъ въ немъ элементомъ борьбы двухъ партій или сцены въ тюрьмѣ.

Какъ мелодикъ Мейерберъ стоитъ чрезвычайно высоко. Его мелодіи не только красивы, но онѣ своебразны, широки по замыслу, онѣ всегда производятъ сильное впечатлѣніе. Въ тоже время Мейерберъ былъ и выдающимся по техникѣ контрапунктистомъ, доказательствъ чего можно достаточно найдти въ его операхъ (прелестный ансамбль послѣ прочтенія Раулемъ письма въ 1-мъ актѣ „Гугенотъ"). Что же касается Мейербера—инструментатора, то объ этомъ не можетъ быть и рѣчи; трудно желать болѣе яркой, болѣе образной оперной инструментовки для такихъ историческихъ драмъ какъ „Гугеноты" и „Пророкъ" чѣмъ инструментовка Мейербера, какъ трудно было бы продуцировать болѣе эффектныя комбинаціи опернаго демонизма, чѣмъ тѣ, какія являетъ собою „Робертъ". Карьеру Мейерберовскія оперы Парижскаго періода его дѣятельности сдѣлали блестящую: обойдя всѣ лучшія и даже многія второстепенныя сцены Европы, онѣ всюду остались необходимымъ звеномъ опернаго репертуара, и по всей вѣроятности на долгое время останутся таковыми.

VIII.

ШУБЕРТЪ, МЕНДЕЛЬСОНЪ И ШУМАНЪ.

Ф. Шубертъ.—Его жизнь, композиторская дѣятельность и характеръ ея.—Ф. Мендельсонъ-Бартольди, какъ композиторъ и существенное отличіе его въ этомъ отношеніи отъ истыхъ романтиковъ Шуберта и Шумана.—Р. Шуманъ. Его жизнь и дѣятельность, какъ композитора и музыкальнаго критика.—Композиціи Шумана и Шумановское направленіе.

Мы видѣли, что Веберъ началъ своей композиторской дѣятельностью эпоху романтизма въ области оперы. Романтизмъ какъ направленіе начиналъ въ то время охватывать всѣ сферы музыкальнаго искуства, и первымъ его представителемъ въ области внѣ-оперной былъ Шубертъ, жизнедѣятельность котораго такимъ образомъ шла параллельно съ жизнедѣятельностью Вебера. Францъ Шубертъ родился въ Лихтенталѣ около Вѣны, 31-го января 1797 г. Музыкѣ началъ онъ обучаться съ самыхъ раннихъ лѣтъ, такъ какъ его родители прямо готовили его къ тому, чтобъ въ будущемъ онъ сдѣлалъ карьеру музыканта. Отецъ Франца, школьный учитель въ Лихтенталѣ (въ сущности пригородъ Вѣны), и старшій братъ его Игнацъ, оба музыканты, были первыми учителями, подъ руководствомъ которыхъ занимался мальчикъ музы-

кой; затѣмъ училъ его регентъ хора, Гольцеръ, а съ 1808 г. за свой прекрасный голосъ принятъ былъ Ф. Шубертъ въ императорскій конвиктъ въ Вѣнѣ и тамъ началъ заниматься музыкой подъ руководствомъ двухъ дѣйствительно видныхъ учителей того времени, а именно: придворнаго органиста Руцишки и Сальери. Едвали не большее вліяніе на музыкальное развитіе Шуберта чѣмъ занятія съ этими учителями имѣли именно тѣ практическія работы, которымъ онъ предавался въ этотъ періодъ своей жизни съ полнымъ жаромъ. Онъ пѣлъ въ качествѣ солиста въ конвиктѣ, игралъ на скрипкѣ при хорѣ въ Лихтентальской церкви, при школѣ которой отецъ его былъ учителемъ; какъ членъ конвикта, онъ игралъ въ оркестрѣ, составленномъ изъ другихъ его сверстниковъ и товарищей; разучиваемыя и разыгрываемыя такимъ образомъ симфоническія и камерныя произведенія Гайдна, Моцарта и Бетховена развивали въ молодомъ Шубертѣ истинно-художественный вкусъ, истинное пониманіе дѣла, а отчасти разумѣется и композиторскую рутину. Въ домѣ его родныхъ почти ежедневно устраивались квартетные вечера, въ которыхъ Францъ принималъ самое дѣятельное участіе; понятно, что подъ вліяніемъ всего этого, гораздо болѣе, чѣмъ подъ вліяніемъ сухаго до нѣкоторой степени и педантическаго старика Сальери, слагалась его музыкальная физіономія. Писать композиціи Шубертъ началъ очень рано; исполнялись онѣ на вечерахъ его родныхъ; онъ ихъ слушалъ, обдумывалъ, и музыкальное развитіе его шло такимъ образомъ быстрыми шагами впередъ. Подобно Бетховену, почти незамѣтно для самого себя Шубертъ до такой степени съ каждымъ годомъ своей юности погружался всемъ своимъ существомъ въ міръ звуковъ, въ музыкальный міръ, что мало помалу музыкальный языкъ сдѣлался родымъ его языкомъ; въ немъ развилась такая несравнимая способность быстро и легко изобрѣтать музыкальныя выраженія, слагать музыкальныя формулы и комбинаціи и разрѣшать ихъ, что нечего удивляться тому, насколько легкими, натурально-граціозными и красивыми выглядятъ музыкальныя идеи и ихъ разработка въ позднѣйшихъ его композиціяхъ. Въ 1813-мъ году долженъ былъ Шубертъ оставить конвиктъ, такъ какъ голосъ его началъ замѣтно пропадать; онъ получилъ назначеніе на должность помощника школьнаго учителя при школѣ, въ которой занимался его отецъ. Въ 1816-мъ году должность эту онъ оставилъ для другой: въ

этомъ году получилъ онъ приглашеніе быть директоромъ музыки въ Лайбахѣ, а черезъ два года послѣ того, лѣтомъ 1818-го года, отправился онъ съ графомъ Эстергази въ Венгрію, въ имѣніе послѣдняго, но впрочемъ скоро возвратился оттуда въ Вѣну. Впродолженіе всего этого послѣдняго періода времени кромѣ многихъ инструментальныхъ вещей написалъ онъ и изрядное количество пѣсенъ, въ числѣ которыхъ можно назвать нѣкоторыя вообще лучшія изъ его произведеній въ этомъ родѣ, какъ напр.: «Kolma's Klage»; «Loda's Gespenst», «Mädchens Klage», «Clärchens Lied», «Das Lob der Thränen», «Grethens Gebet» и другія. Пѣсни эти въ художественныхъ кружкахъ Вѣны уже возбуждали собой въ это время большой восторгъ и ходили по рукамъ, не смотря на то, что ни одна изъ нихъ не была еще напечатана. Въ 1820-мъ году получилъ Шубертъ заказъ написать маленькую оперу для Kärtnerthor-Theater къ тексту «Die Zwillingsbrüder»: опера очень скоро была готова, но прошла почти безъ успѣха. Слѣдующая за ней, въ томъ же году написанная для Вѣнскаго театра, музыка къ мелодрамѣ «Die Zauber-Harfe» успѣхъ имѣла гораздо большій. Въ томъ же году былъ напечатанъ въ Вѣнѣ какъ op. 1 Шубертовскій «Erlkönig«, писанный къ тексту Гёте.

Еще разъ попробовалъ Шубертъ похлопотать о томъ, чтобъ получить мѣсто капельмейстера (въ это время открылась вакансія на должность придворнаго капельмейстера), но неуспѣшно; мѣсто отдано было Вейглю въ 1822-мъ году, и Шубертъ снова остался въ Вѣнѣ безъ всякихъ опредѣленныхъ занятій. Жилъ онъ тамъ довольно бѣдно, нерѣдко въ нуждѣ, нерѣдко отыскивая безуспѣшно хотя бы какое-нибудь вознагражденіе за труды, до самой своей смерти, постигшей его очень рано, а именно 19-го ноября 1828-го года.

Умеръ Шубертъ съ небольшимъ тридцатилѣтнимъ, молодымъ, полнымъ композиторскихъ силъ человѣкомъ, талантъ котораго даже не совсѣмъ еще созрѣлъ, и уже во всякомъ случаѣ далеко не достигъ той вершины, на которую онъ долженъ былъ вступить въ позднѣйшемъ будущемъ. Умеръ онъ отъ житейскихъ неудачъ, преслѣдуемый безпрестанно тѣми скорбными житейскими комбинаціями, которыя создаетъ обыкновенно въ непомѣрномъ количествѣ бѣдность, и въ особенности такая, какова была бѣдность Шуберта, т. е. почти нищенство. Тѣ композиціи, которыми наживались потомъ десятки издателей, какъ

напр. пѣсни, мелкія фортепьянныя вещи, наконецъ крупныя его произведенія — не дали самому Шуберту даже и тѣни матеріальнаго благосостоянія. Онъ жилъ и умеръ бѣднякомъ, который ничего не видѣлъ впереди кромѣ нужды, у котораго настоящее, какъ прошлое, прошлое какъ будущее, представляли одну только пріятную сторону жизни, это— право на существованіе, какъ и чѣмъ угодно. Ни даровитость его, ни даже тотъ успѣхъ, которымъ пользовались еще при жизни его пѣсни, не смогли дать ему имени, которое вскорѣ послѣ его смерти не замедлило сдѣлаться знаменитымъ. Изо дня въ день приходилось бѣдняку компонисту отыскивать себѣ, живя въ Вѣнѣ, этомъ огромномъ музыкальномъ центрѣ, кого-нибудь и что-нибудь, кто бы и что бы дали вознагражденіе за трудъ; поиски въ сущности все были неудачные, вознагражденіе получалось малое; за тѣ самыя пѣсни, которыя послѣ смерти компониста печатались и расходились тысячами экземпляровъ и въ видѣ пѣсенъ, и въ видѣ всевозможныхъ транскрипцій, за эти пѣсни при жизни своей Шубертъ получалъ несчастные гроши. Оставалось значитъ утѣшать себя тѣмъ, что предоставлено въ видѣ утѣшенія всякому несчастноживущему, бѣдствующему, хотя-бы и безконечно доровитому художнику; оставалось утѣшаться сознаніемъ, что и другимъ, жившимъ ранѣе его, было не лучше, что и Бахъ, и Гендель умерли слѣпыми отъ работы, что и Бетховенъ не по дорогой цѣнѣ продавалъ свои геніальныя творенія, что и Моцартъ всю жизнь бился изъ за хлѣба насущнаго, и Гайднъ получалъ обѣдъ „за столомъ офиціантовъ", что словомъ на всякаго изъ нихъ жизнь налагала не менѣе тяжелую руку.

И чѣмъ несчастнѣе жилось Шуберту, тѣмъ дѣятельнѣе становился онъ по части компонированья. Одинъ только міръ оставался ему открытымъ: міръ звуковъ; только въ этомъ мірѣ могъ говорить онъ языкомъ, который хотя-бы для будущаго, но былъ языкомъ понятнымъ другимъ. Для такой истинно-музыкальной натуры, какъ Шубертъ, міръ звуковъ представлялъ собой именно такое *нѣчто*, въ которое даже сполна несчастному человѣку есть не малая отрада погрузиться совсѣмъ. Отъ неудачъ, отъ нищенски-бѣдственнаго матеріальнаго положенія приходилось отдыхать именно въ этомъ личномъ, мечтательно-музыкальномъ мірѣ. Пѣсни продавались плохо, за фортепьянныя композиціи платили

грошами — и въ результатѣ все порывистѣе и порывистѣе работалъ Шубертъ. Жизнь этого высоко-даровитаго художника, этого неутомимаго человѣка, была въ сущности надорвана вдругъ; не годами утомленія и нравственной и физической усталости, не медленнымъ путемъ подготовлялась ранняя смерть композиста; она явилась быстро, почти неожиданно, словно на выручку этому вѣчно-страдавшему, вѣчно несчастному человѣку.

Болѣе огромной въ такой сравнительно небольшой промежутокъ времени, какой представляетъ собою жизнедѣятельность Шуберта, болѣе торопливой, можно сказать лихорадочной дѣятельности чѣмъ его композиторская дѣятельность, трудно себѣ представить. Откинувъ въ сторону то, въ чемъ крылись до извѣстной степени нравственныя причины композиторской плодовитости Шуберта, про него можно сказать, что итогъ его творчества есть итогъ огромный. Не десятками, а сотнями приходится считать композиціи этого человѣка, чуть не умиравшаго съ голода и послѣ смерти почти обоготвореннаго людьми. Того богатства, того многообразія, какое представляло композиторское воображеніе Шуберта, той массы музыкальныхъ идей, которыя вѣчно роились въ его головѣ, поистиннѣ достало бы на всю жизнь нѣсколькихъ крупныхъ композистовъ. Правда, что при этомъ между Шубертовскими инструментальными композиціями сравнительно только малое количество представляетъ собой округленныя, законченныя по формѣ вещи, большинство же ихъ именно страдаетъ по части законченности формъ; на этомъ то основаніи его и можно считать первымъ и главнымъ представителемъ періода паденія формы, романтикомъ для котораго содержаніе настолько было музыкальнымъ *все*, и воображеніе котораго настолько брало верхъ надъ остальнымъ, что форма, какъ элементъ, до извѣстной степени сковывавшій воображеніе композиста, въ немъ одномъ сразу пришла къ паденію. Но даже тѣмъ Шубертовскимъ вещамъ, въ которыхъ особенно бросается въ глаза незаконченность формы, въ которыхъ фантастъ-романтикъ сполна беретъ верхъ надъ всѣмъ, даже этимъ вещамъ нельзя отказать въ признаніи ихъ замѣчательныхъ красотъ. Оригинальность, свѣжесть его музыкальныхъ образовъ, колоритъ какой-то особенной, ему одному свойственной мечтательной вдумчивости, все это заставляетъ совершенно забывать о недостаткахъ, касающихся формы и присущихъ его композиціямъ.

Нельзя указать у Шуберта ни на одну композицію, въ которой былъ бы замѣтенъ *трудъ* композиста, въ которой видны были бы заботы о томъ, что-то и какъ-то выйдетъ дальше, во что разрѣшится такая-то комбинація и пр. Ни малѣйшей дѣланности—и какъ результатъ этого, идеальное отсутствіе музыкальной ходульности и въ замыслѣ, и въ постановкѣ идеи, и въ разработкѣ ея; таковы композиціи Шуберта. Музыкальные образы до такой степени быстро и непринужденно слагались въ воображеніи этого человѣка, до такой степени натура его была словно олицетвореніемъ самой музыки, что ему незачѣмъ было трудиться. Онъ *творилъ* въ буквальномъ смыслѣ этого слова, творилъ какъ художникъ, которому мало того не приходится гоняться за фантазіей, но которому громадная сила его воображенія порою мѣшала работать, мѣшала останавливаться, пристально вглядываться въ свои идеи, построже критически относиться къ своимъ произведеніямъ хотя бы со стороны формы ихъ; отъ его крупнѣйшихъ вещей до самой послѣдней изъ его пѣсенъ на всемъ лежитъ колоритъ одной и той же громадной композиторской силы; каждый малѣйшій штрихъ, словно почти безсознательно занесенный имъ въ общее цѣлое, есть штрихъ геніальной руки, которая иногда машинально рисуетъ дивные, небывалые образы. Въ примѣръ можно привести хоть двѣ фантазіи Шуберта, писанныя имъ для фортепьяно: C-dur и F-mol, писанную для четырехъ рукъ. Въ сущности, что такое форма обѣихъ этихъ композицій, въ особенности второй изъ нихъ? Тамъ есть все и нѣсколько темъ, и нѣсколько Zwischensatz'ей, есть и что-то въ родѣ Durchführung'а, есть и фуга; тамъ мѣняются темпы, ритмы, мѣняются тональности, чередуясь въ самомъ неродственномъ порядкѣ; но несмотря на все это, такой неотразимой прелестью проникнута вся композиція, что невольно какъ-то слушая ее, забываешь, что ей недостаетъ въ сущности весьма существеннаго, а именно формы. Въ цѣлой фантазіи нельзя указать двухъ тактовъ подъ рядъ, которые бы не были продуктомъ чисто-геніальнаго воображенія, которые бы не были положительнымъ отсутствіемъ всего, что можетъ только дать выдуманность и трудовая работа. Тактъ слѣдуетъ за тактомъ, какъ тонъ за тономъ, какъ часть за частью въ томъ прелестномъ порядкѣ, какъ подсказывало композисту его воображеніе.

Gradus ad Parnassum Фукса Шубертъ не изучалъ усердно, играніе

и анализированье фугъ Баха не составляло необходимаго звена въ репертуарѣ его занятій ни во время его юности, ни въ періодъ его позднѣйшаго развитія; но несмотря на это, немногіе композисты умѣли голосовыя комбинаціи въ своихъ композиціяхъ отдѣлывать съ такой подробностью, съ такимъ живымъ драматизмомъ, наконецъ съ такой оригинальной красотой, какъ Шубертъ. Изобрѣтательность его по части гармонизаціи также не менѣе изумительна, чѣмъ его мелодическія способности; въ своихъ иногда экстравагантныхъ модуляціяхъ, въ своихъ часто неожиданныхъ переходахъ что называется съ одного края свѣта на другой, (положимъ изъ гаммы C—dur въ гамму Fis—mol) онъ умѣлъ обставлять дѣло такой мягкостью, что слушатель невольно думаетъ: „да! Это такъ и должно быть, это вполнѣ естественно".

Во главѣ Шубертовскихъ крупныхъ инструментальныхъ вещей,—крупныхъ, понимая это выраженіе въ смыслѣ симфоническихъ—можно поставить его прелестную, хотя и нѣсколько растянутую симфонію C—dur. Собственно не менѣе даровитой, хотя и менѣе законченно-отдѣланной, назовемъ другую, такъ-называемую «неконченную симфонію» (H—mol). Темы этой послѣдней, въ особенности вторая тема 1-й части, превосходятъ всякое описаніе своей прелестью, своей робкой страстностью въ соединеніи съ чисто-Шубертовской вдумчивостью и задушевностью. Какъ на замѣчательнѣйшія изъ камерныхъ произведеній Шуберта можно указать на его квартетъ D—mol (для смычковыхъ инструментовъ), адажіо котораго способно убить собой многое въ этомъ родѣ, что было написано до—и послѣ Шуберта; но еще большее значеніе, чѣмъ крупныя композиціи Шуберта, имѣютъ его мелкія вещи для пѣнія. Что касается пѣсни, то его можно считать безошибочно творцомъ этого жанра музыки.

Всѣхъ пѣсенъ, написанныхъ Шубертомъ болѣе четырехъ-сотъ; обширной извѣстностью изъ нихъ пользуется едвали четвертая доля, но это не мѣшаетъ тѣмъ не менѣе даже и мало-извѣстнымъ изъ нихъ быть вещами поистинѣ замѣчательными. Во главѣ всей этой массы сочиненій для пѣнія одного голоса съ акомпаниментомъ фортепьяно можно поставить слѣдующія изъ нихъ: «Лѣсной Царь», «Путникъ», «Пріютъ», «Жалоба дѣвушки» «Прощеніе», «Баркаролла, «Серенада», «Дѣвушка и смерть», «Молитва Гретхенъ», «Атлантъ» и многія другія. Лучшія, безспорно, суть: «Лѣсной Царь». «Серенада», «Путникъ» и

«Пріютъ»; что нибудь правдивѣе и вмѣстѣ съ тѣмъ драматичнѣе, чѣмъ первый и послѣдній изъ четырехъ названныхъ романсовъ, трудно себѣ представить. Остается только сожалѣть, что именно своими художественными достоинствами, своей смѣлой оригинальностью, эти двѣ вещи исключаютъ возможность быть часто вполнѣ удовлетворительно исполненными; въ особенности это относится къ «Лѣсному Царю».

Мелкія фортепьянныя вещи Шуберта, которыхъ также чрезвычайно много въ послѣднее время начинаютъ входить въ большое употребленіе, благодаря двумъ тремъ извѣстнымъ пьянистамъ, ихъ усердно пропагандирующимъ; какъ на самыя типичныя и вмѣстѣ съ тѣмъ на одни изъ красивѣйшихъ можно указать на его «Impromptus» и на «Moments musicales»—вещи, могущія по праву носить это названіе за ихъ художественную элегантность и красоту. Во всякомъ случаѣ во главѣ Шубертовскихъ фортепьяныхъ композицій надлежитъ поставить двѣ названныя уже фантазіи его. Одна изъ нихъ (C—dur) имѣетъ лишь тотъ недостатокъ, что будучи композиціей для фортепьяно *solo*, задумана она далеко нефортепьянно, почему она и оказывается въ своемъ оригинальномъ видѣ неудобно-трудной, нефортепьянно скомпанованной вещью. Ф. Листъ своей передѣлкой этой фантазіи для фортепьяно съ оркестромъ оказалъ не малую услугу музыкальной литературѣ, мастерки уловивъ именно то, чего недоставало оригинальной фактурѣ композіи и сдѣлавъ ее болѣе цѣлостнымъ, болѣе цѣлесообразнымъ, истинно-концертнымъ произведеніемъ. Остается сожалѣть о томъ, что другая фантазія (F—mol) не обработана ни кѣмъ до сихъ поръ подобно тому, какъ это сдѣлалъ Листъ съ фантазіей (C—dur); скомпанованная для четырехъ рукъ, въ своемъ оригинальномъ видѣ она играется рѣдко и то въ небольшихъ кружкахъ, въ концертахъ же слушать ее никогда не приходится. Листу же обязанъ музыкальный міръ и безподобными транскрипціями нѣкоторыхъ Шубертовскихъ пѣсенъ (конечно очень малой сравнительно доли изъ общаго ихъ количества). Своимъ геніальнымъ чутьемъ, благодаря своимъ огромнымъ техническимъ свѣдѣніямъ, Листъ сдѣлалъ то, что транскрипціи Шубертовскихъ пѣсенъ дали замѣчательныя по своимъ красотамъ и чисто-фортепьянному блеску вещи; какъ на лучшія изъ такого рода обработокъ можно указать на транскрипціи «Лѣснаго Царя», «Серенады», и «Ave Maria». Правда, что транскрипціи эти, опять таки благодаря

техническимъ ихъ трудностямъ, составляютъ достояніе очень немногихъ исполнителей, но зато, будучи исполняемы виртуозомъ первой величины, онѣ рѣшительно способны перенести слушателя въ иной міръ, полный поэзіи и вдумчиво-рамантическихъ образовъ. Всякій, слышавшій хоть разъ въ жизни Листовскую транскрипцію «Лѣснаго Царя» въ исполненіи А. Г. Рубинштейна, конечно согласится съ только что сказаннымъ.

Романтикъ, непосредственно слѣдовавшій за Шубертомъ, былъ внукъ извѣстнаго философа Моисея Мендельсона, Феликсъ Мендельсонъ-Бартольди. Родился онъ въ Гамбургѣ, въ богатой еврейской семьѣ, 3-го февраля 1809 г. Въ семьѣ своей Феликсъ былъ не первымъ человѣкомъ одареннымъ музыкальными способностями: его старшая сестра Фанни съ дѣтства отличалась музыкальной даровитостью, его мать, урожденная Бартольди, была также недурной музыканшей; послѣдняя-то и была именно первоначальнымъ учителемъ Феликса. Чрезвычайно важное вліяніе на музыкальное развитіе мальчика Мендельсона оказало переселеніе его семьи изъ такого сравнительно мало-музыкальнаго города какъ Гамбургъ въ Берлинъ, бывшій тогда однимъ изъ крупныхъ музыкальныхъ центровъ Германіи. Переселеніе это совершилось еще въ періодъ дѣтства Мендельсона. Въ Берлинѣ началъ онъ заниматься музыкой теоритической—подъ руководствомъ Цельтера, и фортепьянной игрой—подъ руководствомъ Бергера, (ученика Клементи, о которомъ была рѣчь выше). Развитіе мальчика и его музыкальные успѣхи шли настолько быстро, что не разъ родные и знакомые семьи Мендельсоновъ сравнивали юнаго виртуоза съ Моцартомъ; восьми лѣтъ онъ уже былъ изряднымъ пьянистомъ, и какъ таковой даже пользовался нѣкоторой извѣстностью въ Берлинѣ. Когда въ 1821 г. Цельтеръ привелъ двѣнадцати-лѣтняго Мендельсона къ Гёте и мальчикъ игралъ тамъ на фортепьяно, то всей своей персоной онъ настолько заинтересовалъ великаго поэта, что послѣдній долго спустя послѣ того старался не терять его изъ вида, постоянно слѣдя съ особеннымъ интересомъ за тѣмъ, что вышло изъ мальчика-пьяниста и что дала міру его музыкальная личность. Компонировать началъ Мендельсонъ очень рано; къ тому времени, о которомъ идетъ рѣчь, онъ уже былъ авторомъ не малаго количества композицій, на которыхъ конечно отражалось вліяніе его учителей, но которыя все же не были лишены свое-

образнаго музыкальнаго интереса. Въ 1824 г. была исполнена въ семьѣ Мендельсоновъ, въ кружкѣ людей дружески къ ней относившихся, четвертая опера пятнадцати-лѣтняго Феликса. Въ этотъ приблизительно періодъ времени Мошелесъ совершалъ большое концертное путешествіе по Европѣ (онъ переживалъ тогда блестящій періодъ своей виртуозной карьеры) и остановился на довольно долгое время въ Берлинѣ. Познакомившись съ семьей Мендельсоновъ, онъ чрезвычайно заинтересовался юнымъ музыкантомъ и до крайности полюбилъ его; Феликсъ началъ заниматься музыкой и фортепьянной игрой подъ его руководствомъ и въ результатѣ этихъ занятій симпатіи Мошелеса къ Мендельсону настолько возросли, что не смотря на большую разницу въ лѣтахъ тотъ и другой сдѣлались неразрывными друзьями.

Немного лѣтъ спустя Мендельсонъ отправился путешествовать по Европѣ съ цѣлью послушать вездѣ что только можно будетъ услышать интереснаго. Первымъ большимъ музыкальнымъ центромъ, гдѣ онъ остановился, былъ Парижъ; тамъ онъ удостоился чести быть представленнымъ Керубини, пользовавшемуся тогда чрезвычайнымъ почетомъ и уваженіемъ, и играть въ его присутствіи; исполненный молодымъ пьянистомъ квартетъ (съ фортепьяно) своего сочиненія *H—moll*, одинъ изъ посвященныхъ Гёте, (*op. 3.*) привелъ старика-композиста въ такой восторгъ, что онъ, рѣдко относившійся тепло и сочувственно ко вновь появлявшимся талантамъ, отнесся на этотъ разъ болѣе чѣмъ дружелюбно къ Мендельсону, и пророчилъ ему блестящую будущность. Изъ Парижа по предложенію Мошелеса Мендельсонъ отправился въ Лондонъ, гдѣ въ одно и то же время онъ бралъ уроки у своего знаменитаго друга и началъ самъ публичную карьеру; было это въ 1829-мъ году. Этимъ и начинается собственно дѣятельность Мендельсона, какъ пьяниста и композитора, дѣятельность, имѣвшая впослѣдствіи главнымъ образомъ два центра: Дюссельдорфъ и Лейпцигъ. Съ 1833-го года до 1835-го жилъ Мендельсонъ въ Дюссельдорфѣ, а затѣмъ до самой смерти въ Лейпцигѣ. Въ первомъ изъ этихъ двухъ городовъ вступилъ онъ въ должность городскаго директора музыки и вмѣстѣ съ Иммерманомъ и Ихтрицемъ началъ завѣдывать Дюссельдорфскимъ опернымъ театромъ; въ довольно скоромъ времени возникли недоразумѣнія между Мендельсономъ и Иммерманомъ, приведшія ихъ къ полнѣйшему разрыву, что въ свою очередь послужи-

лю причиной отъѣзда перваго изъ Дюссельдорфа въ Лейпцигъ. Здѣсь началась его дѣятельность какъ дирижента концертовъ Гевантхауза, дѣятельность настолько блестящая и поднявшая само учрежденіе Гевантхауза, что въ очень скоромъ времени чуть не цѣлый Лейпцигъ почти поклонялся Мендельсону. Только уступая желанію Прусскаго короля оставлялъ иногда Мендельсонъ Лейпцигъ и отправлялся въ Берлинъ, чтобъ дирижировать тамъ или играть публично; Лейпцигъ, какъ самъ онъ говорилъ, сталъ его второй родиной. Король Вильгельмъ далъ Мендельсону въ 1843-мъ году званіе придворнаго директора музыки, Лейпцигскій университетъ еще раньше того поднесъ ему дипломъ доктора философіи (Мендельсонъ въ концѣ двадцатыхъ годовъ кончилъ курсъ въ университетѣ); король Саксонскій сдѣлалъ его своимъ придворнымъ капельмейстеромъ; словомъ всякаго рода почести въ этотъ періодъ жизнедѣятельности Мендельсона такъ и ниспадали одна за другой на его счастливую голову. Въ 1843-мъ году основалъ онъ въ Лейпцигѣ консерваторію, основалъ въ буквальномъ смыслѣ этого слова, такъ какъ первый капиталъ, пожертвованный на учрежденіе этого заведенія, былъ данъ имъ-же и его родными, первые труды какъ преподавателя консерваторіи были его труды. Мошелесъ, жившій въ это время въ Лондонѣ, и Фердинандъ Давидъ, весьма дружный съ Мендельсономъ, съ радостью согласились раздѣлить съ нимъ трудъ въ дѣлѣ преподаванія музыки во вновь учрежденной консерваторіи, а трехъ такихъ именъ, какъ Мендельсонъ, Мошелесъ и Давидъ, было конечно вполнѣ достаточно для того, чтобъ кредитъ новаго заведенія поднялся очень быстро, и чтобъ не трудно было привлечь туда въ качествѣ преподавателей и другія лучшія силы тогдашняго музыкальнаго міра. Такъ оно и случилось: въ довольно скоромъ времени, кромѣ трехъ первыхъ преподавателей, Лейпцигская Консерваторія имѣла почти въ одно и то же время такихъ профессоровъ, какъ Р. Шуманнъ, Гаде, Гауптманнъ, Рихтеръ, Брендель, Рейнеке и другіе. Недолго послѣ основанія консерваторіи прожилъ Мендельсонъ: въ 1847-мъ году, 4-го ноября, умеръ онъ припадкомъ болѣзни сердца на тридцать девятомъ году отъ роду.

Память о Мендельсонѣ живетъ въ Лейпцигѣ до сихъ поръ; поклоненіе ей возведено тамъ почти на степень культа; ни одинъ изъ музыкантовъ Гевантхауза, ни одинъ изъ обыкновеннѣйшихъ слушателей-

членовъ не позволить даже заикнуться о Мендельсонѣ иначе какъ съ крайней похвалой ему, какъ музыкальному таланту и какъ человѣку. Когда кто нибудь изъ фамиліи Мендельсоновъ пріѣзжалъ въ Лейпцигъ даже будь это просто-на-просто банкиръ Павелъ Мендельсонъ,— его встрѣчали что называется съ распростертыми объятіями: для него устраивали гулянья, праздники и всякія музыкальныя торжества въ консерваторіи. Въ ожиданіи того, когда на памятникъ Мендельсону въ Лейпцигѣ предполагалось собрать достаточную сумму, бюстъ его въ залѣ консерваторіи былъ превознесенъ выше всего, даже выше бюстовъ Бетховена, Моцарта и Гайдна (а это для нѣмцевъ чего-нибудь да стоитъ!). Все описываемое имѣло покрайней мѣрѣ мѣсто въ семидесятыхъ годахъ, т. е. почти четверть вѣка спустя послѣ смерти Мендельсона, и нѣтъ причины предполагать, чтобъ родъ отношенія къ памяти композиста измѣнился въ настоящее время въ области музыкальныхъ сферъ Лейпцига.

Какъ человѣкъ Мендельсонъ былъ натурой чрезвычайно щедро одаренной. Нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что блестящій жизненный успѣхъ былъ вѣчнымъ его спутникомъ. За что онъ ни брался— все давалось ему въ наилучшемъ смыслѣ этого слова. Будучи прекраснымъ пьянистомъ, прославившимся при жизни композиторомъ, онъ былъ и хорошимъ скрипачемъ, и альтистомъ и органистомъ; онъ отлично, хотя по дилетански, почти не учась этому, рисовалъ; онъ писалъ стихи, чертилъ остроумныя каррикатуры, былъ прекраснымъ наѣздникомъ, отлично фехтовалъ, словомъ личность его была какою-то коллекціей длиннаго ряда разнообразныхъ способностей. Очень красивый человѣкъ, остроумный разкащикъ, онъ былъ повсюду душою общества; письма Мендельсона читаются какъ интересныя литературныя произведенія, полныя юмора и живости разсказа. Но за всѣмъ тѣмъ въ характерѣ его оставалась одна черта, портившая для будущаго историка общее впечатлѣніе отъ его личности: Мендельсонъ съ трудомъ переносилъ чье бы то нибыло первенствованіе въ какой бы то нибыло сферѣ жизни и въ особенности въ сферѣ музыкальной. Избалованное самолюбіе было развито въ немъ до чрезвычайности. Такъ напр. онъ былъ друженъ съ Мошелесомъ, зналъ какъ преданно любилъ его этотъ человѣкъ; но Мошелесъ былъ болѣе чѣмъ онъ виднымъ пьянистомъ и это создавало поводъ къ тому, чтобъ отъ времени до времени Мендельсонъ

пускалъ въ обращеніе довольно ядовитыя остроты и даже каррикатуры, предметомъ которыхъ былъ *пьянистъ* Мошелесъ или еще: онъ признавалъ за Шуманомъ крупную даровитость (хотя не въ той мѣрѣ какъ этого заслуживалъ болѣе его самого даровитый Шуманъ), порою не сдерживая себя приходилъ въ восторгъ отъ его композицій, но все это не мѣшало ему въ бытность Шумана въ Лейпцигѣ не только не оказывать ему поддержки, значеніе которой было очень важно для послѣдняго, но даже задерживать развитіе карьеры Шумана при посредствѣ своего къ нему отношенія какъ къ композисту и музыканту. Между тѣмъ рядомъ со всѣмъ этимъ бездарная, дюжинная личность Шлейница (позднѣе директоръ Лейпцигской консерваторіи), всю жизнь иначе не относившагося къ Мендельсону какъ снизу вверхъ, съумѣла снискать у него такія симпатіи, что дружба Мендельсона съ Шлейницемъ сдѣлалась къ концу жизни перваго чѣмъ-то совершенно безпримѣрнымъ и послужила даже основаніемъ къ тому, чтобъ послѣ смерти Мендельсона именно Шлейницъ, а не кто нибудь другой, занялъ должность директора Лейпцигской консерваторіи. Стоитъ прочесть письма Мендельсона, письма какъ уже сказано выше полныя литературныхъ достоинствъ, чтобъ понять чѣмъ было для автора писемъ свое собственное *я*, и до чего всегда и вездѣ оно стояло на первомъ планѣ. При всемъ этомъ Мендельсонъ былъ весьма не чуждъ способности дѣлать добро людямъ, благодѣтельствовать. Охотно жертвовалъ онъ деньги гдѣ нужно, охотно расходовалъ ихъ на консерваторію, охотно содержалъ на нихъ стипендіатовъ; чтобъ поддержать юный развивающійся талантъ онъ былъ способенъ пожертвовать все то, чѣмъ располагалъ въ извѣстную минуту. Конечно трудно судить было-ли это результатомъ личнаго добросердечія или продуктомъ того же самолюбія, увлекавшаго его даже на почву благихъ дѣлъ въ тѣхъ случаяхъ, когда можно было что нибудь сдѣлать такъ хорошо, какъ другіе сдѣлать не смогутъ. Но перейдемъ отъ Мендельсона-человѣка къ Мендельсону-композиту.

Подобно Шуберту Мендельсонъ охотно культивировалъ форму пѣсни; при этомъ если съ точки зрѣнія чисто художественной правды, правды музыкальнаго содержанія, если со стороны мелодическихъ достоинствъ пѣсни Мендельсона и стоятъ ниже Шубертовскихъ, то за то со стороны формы и законченности фактуры онѣ ихъ превосходятъ. У Шу-

берта—будь то въ пѣсняхъ или въ инструментальныхъ композиціяхъ разныхъ формъ—мы находимъ прежде всего стремленіе къ музыкальному разсказу и къ правдѣ этого разсказа; у Мендельсона-же напротивъ того на первомъ планѣ стоитъ не содержаніе разсказа и не правда его, а его внѣшняя красота: форма и фактура. Красота даже внѣшняя, законченность формы, подкупали его на столько, что ради нихъ онъ способенъ былъ жертвовать содержаніемъ и правдой его. Весь ходъ его образованія, вся его прошедшая безъ запинокъ жизнь, вели именно къ тому, чтобъ форма и внѣшняя красота стояли на первомъ планѣ. Выработавъ свой талантъ въ строгой школѣ, прилежно работая съ дѣтства подъ руководствомъ серьезныхъ учителей такого закала какъ Бергеръ и Мошелесъ, Мендельсонъ не могъ не сжиться съ формой и значеніемъ внѣшней красоты; потерявъ быть можетъ именно въ эти годы часть своихъ внутренне-индивидуальныхъ чертъ, присущихъ его натурѣ, онъ блистательно сохранилъ свои индивидуальныя черты внѣшнія. Черты эти сказываются въ Мендельсоновской фактурѣ такъ, что его композиціи нельзя не узнать сразу и именно по внѣшнимъ ихъ чертамъ. Проживъ безъ борьбы, безъ скорбей, идя спокойно по пути, на которомъ ему не встрѣчалось препятствій, взявъ съ жизни все, что можно было съ нея взять, Мендельсонъ даже при всей его нервозности, при всемъ прирожденномъ натурѣ его романтизмѣ, не могъ сдѣлаться Шубертомъ или Шуманомъ, которые цѣлымъ рядомъ страданій и неудачъ, цѣлымъ рядомъ опытовъ житейскихъ и художественныхъ, пришли въ результатѣ къ той вдумчивости, къ тому мечтательному, порою самоуглубляющемуся романтизму, который главной характерной чертой лежитъ на ихъ композиціяхъ.

Форма пѣсни, такъ опопуляризированная Шубертомъ, не могла не привлечь вниманія Мендельсона—и онъ дѣлается композиторомъ пѣсенъ. Но подобно Шуберту и Веберу онъ изучаетъ классиковъ, и благодаря величайшимъ изъ нихъ вырабатываетъ въ себѣ блестящую технику композиста, утрачивая при томъ долю своихъ индивидуально-романтическихъ чертъ; вмѣстѣ съ тѣмъ онъ сживается съ сознаніемъ непремѣнной необходимости формы. Благодаря своей композиторской техникѣ Мендельсонъ достигъ того, что онъ внѣшне красивъ и граціозенъ даже въ тѣхъ композиціяхъ, которыя, щеголяя формою, страдаютъ по части содержанія. Его мелодика не всегда тепла и содержательна, но за то

всегда закончена и внѣшне красива; его разработка и фактура вообще не оставляютъ желать лучшаго, но только для Мендельсона не была возможна та громадная внутренняя самобытность, та задушевная, порою наивная прелесть мелодіи и вообще музыкальныхъ ситуацій, даже будь онѣ не особенно законченны со стороны формы, какими поражаетъ Шубертъ. Въ Мендельсонѣ иногда чувствуется то, чего совершенно чуждъ былъ Шубертъ какъ композиторъ: внѣшняя красота и достоинства формы при отсутствіи внутренней содержательности.

Вагнеръ, далеко заходящій въ своихъ нападкахъ на „жидовъ въ искусствѣ", къ числу которыхъ, какъ уже сказано было выше, причисленъ и Мендельсонъ, отчасти правъ, находя Мендельсона-композитора внѣшнимъ и безхарактернымъ. Характеренъ, коль угодно, Мендельсонъ вездѣ, ибо его сейчасъ узнаешь по первымъ тактамъ всякаго его произведенія отъ симфоніи до маленькой пѣсни включительно, но узнаешь чисто по его особеннымъ внѣшне-композиторскимъ пріемамъ, по той *внѣшней* характерности, которою онъ дѣйствительно рѣзко отличается отъ всѣхъ композиторовъ своего времени. Можно, пожалуй, возразить на это, что и Шумана также узнаешь по пріемамъ, и Шуберта, и словомъ всякаго типичнаго композитора. Пусть такъ! Но дѣло въ томъ, что пріемы эти не будутъ чисто-внѣшними, чисто-техническими, какъ у Мендельсона, а будутъ напротивъ того имѣть исходнымъ пунктомъ своимъ нѣчто болѣе глубокое, а именно самую суть художественнаго содержанія извѣстной композиціи. Что форма и внѣшняя красота были главнымъ для Мендельсона — это доказываютъ лучше всего его „Пѣсни безъ словъ." Въ результатѣ чего много ихъ явилось такое множество, какъ не въ результатѣ стремленій къ одной только чисто-музыкальной, иногда внѣшней, технической красотѣ, красотѣ, лишенной, можетъ быть, содержанія, но за то всегда блестящей и оставляющей навѣрно впечатлѣніе хоть ненадолго? Текстъ стѣснялъ Мендельсона. Компонируя „Пѣсни безъ словъ", онъ избавлялся отъ того, что сковывало нѣсколько его техническіе пріемы. Шуманъ стремится мало того писать къ тексту, но даже къ тому, чтобъ безтекстныя вещи его были программы, чтобъ онѣ до-нельзя лучше переводились на слова (возьмемъ для примѣра его „Kinderscenen," „Waldscenen," „Fantaisiestücke" и прочія озаглавленныя композиціи); въ то-же время Мендельсонъ старательно отходитъ отъ текста и цѣлыми десятками пи-

шетъ „Пѣсни безъ словъ,“ прелюды, фуги, скерцо, фантазіи (все это даже безъ заглавій, иначе говоря, безъ всякихъ намековъ хотя бы названіемъ этихъ вещей на ихъ содержаніе). „Пѣсни безъ словъ“ Мендельсона, какъ его прелюды и фуги, какъ его скерцо и фантазіи, написаны всѣ съ несомнѣнной внѣшней красотой и даровитостью; всѣ онѣ изящны, благодарны и носятъ даже въ себѣ задатки полной возможности быть популярными; но что такое ихъ содержаніе? Умѣлъ ли его опредѣлить кто-нибудь изъ играющихъ и игравшихъ эти вещи или кто-нибудь изъ слушавшихъ и слушающихъ?...

Нельзя разумѣется, себѣ представить, чтобъ Мендельсонъ, проживъ свою жизнь въ области извѣстной эпохи, подвергаясь извѣстнымъ вліяніямъ, остался бы человѣкомъ, до котораго не коснулось направленіе времени. Романтикомъ и онъ былъ, и даже больше того: онъ былъ романтикомъ по натурѣ; такъ что дѣло, начавшееся въ Шубертѣ, не могло не найдти въ Мендельсонѣ человѣка, способнаго ему служить. Какъ романтикъ въ музыкѣ Мендельсонъ играетъ роль далеко не послѣднюю, хотя конечно и не настолько видную какъ Шубертъ, или Шуманъ. Фантастическіе образы, образы вдумчиво-мечтательные были далеко не чужды Мендельсону; съ человѣкомъ настолько въ совершенствѣ образованнымъ какъ онъ, настолько способнымъ увлекаться и наконецъ настолько въ совершенствѣ владѣвшимъ техникой композиціи, оно и не могло быть иначе. Есть у Мендельсона композиціи, въ которыхъ онъ, сохраняя внѣшнюю прелесть своихъ пріемовъ, свою внѣшнюю техническую способность сдѣлать всякую мелочь красивою, возвышается до замѣчательной мечтательности и романтизма, до замѣчательной но-ея картинности содержательности. Форма у него при этомъ не страдаетъ какъ у Шуберта, его композиторской техники хватаетъ на то, чтобъ у него не сквозили кое-гдѣ швы и заплаты, какъ это иногда случается съ Веберомъ въ его инструментальныхъ, оформленныхъ композиціяхъ; но форма эта и подробность тематической обработки не мозолятъ собою глаза, и не мѣшаютъ общей ширинѣ задачи. Какъ на замѣчательные примѣры всего этого можно указать вопервыхъ на его увертюры: „Фингалова пещера“ („Гебриды“), „Тишь на морѣ,“ „Рюи-Власъ“, и „Прекрасная Мелузина.“ Еще нѣчто въ большей степени романтичное и совершенное по художественной правдѣ и красотѣ представляетъ собой музыка къ „Сну въ лѣтнюю ночь,“ вся, отъ такого крупнаго

номера какъ увертюра до такого маленькаго, какъ „Похоронный маршъ“ включительно, полная замѣчательныхъ достоинствъ.

Если всѣ эти вещи какъ програмныя композиціи по своей правдѣ и содержательности принадлежатъ по праву къ числу замѣчательнѣйшихъ въ своемъ родѣ, то нечего и говорить о томъ, какое совершенство представляютъ онѣ съ технической стороны, со стороны тѣхъ чисто-внѣшнихъ, красивыхъ пріемовъ, которые вообще составляютъ главную характерную черту Мендельсона какъ композиста. Инструментовка такихъ вещей какъ увертюра къ „Sommernachtstraum“ или увертюра „Hebriden“ достойна того, чтобъ, изучая ее, человѣкъ привыкалъ по ней находить въ своемъ воображеніи оркестровые эффекты и красивыя комбинаціи инструментовъ. Насколько самъ Мендельсонъ былъ силенъ но этой части, можно судить изъ того, что свою увертюру „Рюи-Бласъ“ онъ написалъ между дѣломъ менѣе чѣмъ въ пять дней по заказу дирекціи Лейпцигскаго театра, въ которомъ должна была идти драма того-же названія; за пять дней до спектакля Мендельсонъ началъ компонировать увертюру - одну изъ прелестнѣйшихъ его оркестровыхъ вещей—утромъ въ день спектакля ее уже репетировали, а вечеромъ самъ Мендельсонъ дирижировалъ ее въ спектаклѣ. Между тѣмъ увертюра эта представляетъ собою именно очень много красотъ со стороны инструментовки

Изъ крупныхъ симфоническихъ произведеній Мендельсона два сдѣлались извѣстными только послѣ его смерти, это—симфонія A—dur и реформаціонная симфонія, исполненная въ первый разъ въ Лейпцигѣ въ 1868 г. въ одномъ изъ концертовъ, сборъ съ которыхъ предназначался на сооруженіе памятника Мендельсону. Послѣдняя изъ двухназванныхъ композицій, имѣющая въ основаніи одинъ изъ протестантскихъ хораловъ, отличаясь серьезными красотами, не можетъ однако похвастаться тѣмъ, чѣмъ щеголяетъ A—dur'ная симфонія: полнотой и законченностью образовъ. Изъ крупныхъ же произведеній Мендельсона справедливость требуетъ отмѣтить ораторіи „Paulus“ и „Elias“, музыку къ „Аталіи“ Расина и музыку къ „Антигонѣ“, писанную по желанію Прусскаго короля (ту, о которой упоминаетъ Мейерберъ въ одномъ изъ своихъ писемъ). Если возможно въ наше время съ извѣстной натяжкой возстановить традиціи Греческой драмы съ музыкой, то скорѣе всего оно возможно именно въ томъ видѣ, какъ это сдѣ-

лалъ Мендельсонъ и тѣмъ путемъ какимъ пошелъ онъ компонируя музыку къ „Антигонѣ“.

Опернымъ компонистомъ Мендельсонъ не сдѣлался, хотя въ юности своей и писалъ оперы. Единственное, что оставилъ онъ въ этомъ родѣ, это—отрывки изъ начатой имъ оперы „Лорелея“, отрывки правда весьма красивые, но въ тоже время обличающіе въ Мендельсонѣ нѣкоторое, если такъ можно выразиться, безсиліе по части оперной композиціи, нѣкоторый недостатокъ внутренняго содержанія и способности проникнуться сполна идеей цѣльнаго драматически-музыкальнаго произведенія въ тогдашнемъ романтическомъ духѣ. Юношескія опыты его конечно въ счетъ идти не могутъ; это были опыты молодыхъ лѣтъ и какъ къ таковымъ къ нимъ и слѣдуетъ относиться. Затѣмъ изъ крупныхъ его вещей церковнаго жанра отмѣтимъ три мотетта (ор. 23, 28 и 69), его псалмы (ор. 31, 46 и 51) и его „Lauda Sion“ (ор. 73).

Будучи отличнымъ пьянистомъ, Мендельсонъ очень охотно компонировалъ для фортепьяно. Тѣ изъ его фортепьянныхъ композицій, которыя пользуются особенно огромной популярностью, правда всѣ на перечетъ, но это не мѣшаетъ остальнымъ, до мельчайшихъ „Caprices ou fantaisies“ (ор. 18) включительно, представлять собой цѣлую коллекцію благодарныхъ для играющаго, красиво скомпанованныхъ, до мелочей эффектно и истинно-фортепьянно отдѣланныхъ вещей. Какъ на лучшія изъ менѣе популярныхъ вещей можно указать на его фуги съ прелюдами, правда не отличающіяся особенной строгостью стиля, но за то сдѣланныя замѣчательно красиво и эффектно и на его фантазію Fis—mol. Какъ компонистъ жанра камерныхъ ансамблей Мендельсонъ оставилъ также не мало выдающагося; при этомъ однако тѣ изъ камерныхъ композицій, въ которыхъ фортепьяно является однимъ изъ элементовъ комбинаціи, стоятъ значительно выше безъ фортепьянныхъ камерныхъ вещей; лучшія безспорно суть: оба тріо съ фортепьяно—въ особенности тріо C—mol, прелестная во всѣхъ отношеніяхъ композиція—одна изъ сонатъ для фортепьяно съ віолончелью (D—dur) и одинъ изъ квартеттовъ съ фортепьяно (H—mol) посвященныхъ Гёте. Смычковыя камерныя композиціи Мендельсона, будучи вещами весьма благодарными и эффектными, все же по своимъ достоинствамъ стоятъ ниже только что названныхъ. Очень красивъ Мендельсоновскій скрипичный концертъ.

Третьимъ по очереди выдающимся романтикомъ-компонистомъ былъ

Шуманъ. Робертъ Шуманъ родился въ Цвикау (въ Саксоніи) 8-го Іюня 1810 г. Отецъ его, пользовавшійся довольно широкой извѣстностью какъ книготорговецъ старался съ самаго дѣтства своего сына сдѣлать изъ него въ будущемъ хорошо и всесторонне-образованнаго человѣка; несмотря на то, что спеціально въ музыканты мальчика Роберта не готовили, его обучали тѣмъ не менѣе и музыкѣ; даровитость ребенка, начавшая сказываться очень рано, навела его отца на мысль что надо передать его музыкальное образованіе въ хорошія руки; вслѣдствіе этого мальчикъ поступилъ въ ученики къ К. М. Веберу. и сталъ заниматься подъ его руководствомъ музыкой уже какъ будущій спеціалистъ. Въ 1826 году умеръ Веберъ и шестнадцатилѣтній Робертъ, оставшійся пока безъ учителя, но уже въ значительной степени развитый въ музыкальномъ отношеніи, по желанію матери поступилъ въ Лейпцигскій университетъ и началъ изучать юридическія науки. Живя въ Лейпцигѣ и въ 1829 году въ Гейдельбергѣ Шуманъ, нельзя сказать чтобы очень усердно посѣщалъ университетскія лекціи; музыкой занимался онъ всѣ эти три четыре-года гораздо больше, чѣмъ юриспруденціей, въ результатѣ чего и получилъ наконецъ отъ матери разрѣшеніе сдѣлаться, если ему угодно, музыкантомъ и оставить университетъ; такимъ образомъ то, чего довольно долго не могъ мальчикъ добиться отъ матери, а именно права быть тѣмъ, чѣмъ ему хотѣлось быть, явилось къ нему, благодаря тому упорству, съ которымъ онъ стремился къ своей цѣли. Время это было именно эпохой сильнаго процвѣтанія виртуозной музыки, той эпохой, когда начинала сказываться потребность въ даровитыхъ пьянистахъ, когда слившіяся воедино въ своихъ принципахъ двѣ фортепьянныя школы, Вѣнская и Клементиевская, одного за другимъ выставляли блестящихъ представителей новаго направленія, когда Мошелесъ былъ исключительно въ славѣ, Ф. Листъ изумлялъ уже міръ своей баснословной техникой, а Ф. Шопенъ—замѣчательной по своей пріятности и художественнымъ красотамъ игрой. Понятно, что въ такое время человѣку съ впечатлительной горячей натурой Шумана было естественно пожелать сдѣлаться именно пьянистомъ. И дѣйствительно: всѣ его стремленія въ этотъ періодъ жизни сосредоточивались исключительно на томъ, чтобъ стать во что бы то ни стало виртуозомъ-пьянистомъ; съ этой цѣлью началъ онъ усердно заниматься

фортепьянной игрой подъ руководствомъ Фр. Вика. Двадцати лѣтъ отъ роду Шуманъ былъ уже въ сущности очень хорошимъ пьянистомъ; его нервную, страстную, хотя и не лишенную нѣкоторыхъ техническихъ недостатковъ, игру любили слушать всѣ, кто ее разъ слышалъ, такъ что успѣхъ его въ обществѣ, какъ пьяниста, былъ уже значительный; зимой 1829 года игралъ онъ съ огромнымъ успѣхомъ въ одномъ изъ концертовъ въ Гейдельбергѣ; съ этого-то исключительно времени и началъ онъ съ особеннымъ жаромъ работать надъ развитіемъ своей фортепьянной техники и ради техники-то и выбралъ себѣ въ учителя Фр. Вика, котораго педагогическія способности зналъ еще по прежнимъ своимъ занятіямъ съ нимъ. Чтобъ быть ближе къ своему учителю и чтобъ имѣть возможность постоянно пользоваться его совѣтами, переѣхалъ Шуманъ жить въ его домъ (въ Лейпцигѣ) и началъ изо дня въ день усердно заниматься игрой всевозможнѣйшихъ упражненій для пальцевъ. Но излишество въ такого рода занятіяхъ бываетъ иногда вредно—послѣдствія Шумановскаго излишняго усердія доказали это какъ нельзя лучше: въ результатѣ нѣкоторыхъ, изобрѣтенныхъ имъ, упражненій для развитія самостоятельности пальцевъ и отдѣльности третьяго пальца отъ остальныхъ, а главное въ результатѣ того, что предавался онъ всѣмъ этимъ упражненіямъ съ излишкомъ, оказалось, что техника не только не развилась, но напротивъ того пальцы рукъ и кисти, разслабленные слишкомъ горячимъ отношеніемъ къ дѣлу упражненій, утратили прежнюю способность и силу. Шуманъ былъ въ отчаяньи. Онъ пробовалъ давать отдыхъ рукамъ, изобрѣталъ новыя упражненія—ничто не помогало. Пальцы поправлялись медленно, самодѣятельность болѣе пострадавшей кисти возвращалась также весьма упорно, и Шуманъ долженъ былъ примириться съ мыслью, что карьера виртуоза для него немыслима. Бросивъ упорныя занятія фортепьянной игрой началъ Шуманъ прилежнѣе прежняго заниматься теоріей музыки и композиціей подъ руководствомъ капельмейстера Генриха Дорна, дирижировавшаго Лейпцигской оперой. Въ прежнее время Шуманъ занимался теоріей въ значительно меньшей степени чѣмъ фортепьянной игрой и поэтому съ живѣйшимъ стремленіемъ вознаградить прошлое началъ онъ теперь заниматься теоріей, композиціей, вообще наукой музыки, также горячо, какъ передъ тѣмъ

занимался фортепьянной игрой. Компонировалъ онъ и прежде; еще въ Гейдельбергѣ написалъ онъ нѣсколько вещей, которыя даже были изданы, какъ напр. его „варьяціи на тему Abbeg“ (op 1), теперь же началъ относиться къ дѣлу композиціи съ той широкой точки зрѣнія, которая дала въ результатѣ его будущія творенія. Въ 1832 г. онъ написалъ „Simphonisatz“, которая и была исполнена въ Цвикау въ одномъ изъ тамошнихъ концертовъ, и вслѣдъ затѣмъ съ особеннымъ жаромъ отдался фортепьянной композиціи и дѣлу компонированья пѣсенъ. Между работами этого времени можно назвать очень много замѣчательнѣйшихъ въ своемъ родѣ вещей, какъ соната Fis—mol (op.11), „Fantaisiestücke“ (op. 12), симфоническіе этюды (op. 13), фантазія C—dur (op. 17), Соната G—mol (op. 22) и др.

Какъ музыкальный критикъ выступилъ Шуманъ впервые также въ 1832 г. съ своей статьей о Шопеновской фантазіи „Донъ Жуанъ“ (op. 2). Въ качествѣ критика успѣхъ онъ имѣлъ сразу блестящій; его даровитыя, полныя увлеченія, силы убѣжденія и знанія, статьи читались на расхватъ. Очень важное вліяніе на дѣятельность Шумана въ этомъ направленіи имѣло основаніе журнала „Neue Zeitschrift für Musik“, начавшаго свое существованіе съ 1834 г. Втеченіе десяти лѣтъ съ этого времени Шуманъ былъ и главнымъ редакторомъ и главнымъ сотрудникомъ этого журнала; въ немъ то именно и появлялось множество его рецензій. Впослѣдствіи рецензіи Шумана вышли отдѣльнымъ сборникомъ подъ названіемъ „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker“ (Лейпцигъ 1854 г.) и составили собою изданіе, представляющее крайній интересъ какъ со стороны изученія музыкальной личности Шумана, такъ и со стороны ознакомленія чрезъ его посредство съ значеніемъ и качествами композицій, о которыхъ онъ писалъ. Мендельсоновскія вещи—въ особенности его тріо C—mol—вызывали со стороны Шумана восторженныя рецензіи; Шопена онъ лелѣялъ какъ нѣчто драгоцѣнное и объ всякой выходившей въ свѣтъ хотя бы мелкой композиціи его писалъ замѣтки. Шубертъ всегда былъ его любимцемъ; его онъ ставилъ чрезвычайно высоко, въ особенности за его пѣсни. Еще будучи юношей въ 1828 г., онъ въ буквальномъ смыслѣ слова горько оплакивалъ смерть Шуберта, и десять лѣтъ позднѣе ѣздилъ въ Вѣну и жилъ тамъ цѣлый годъ главнымъ образомъ съ цѣлью разыскиванья неизвѣстныхъ композицій Шуберта,

которыя случайно могли оказаться. Поѣздка эта была вознаграждена блистательно; между неизданными вещами своего главнаго любимца Шуманъ нашелъ симфонію C—dur, сдѣлавшуюся такимъ образомъ извѣстною міру, благодаря исключительно его, Шумана, хлопотамъ.

Въ 1840 г. женился Шуманъ на Кларѣ Викъ, которую онъ любилъ втеченіе многихъ уже лѣтъ, когда, живя въ домѣ ея отца, занимался подъ его руководствомъ музыкою; все это время онъ съ восторгомъ слѣдилъ за тѣми успѣхами, которые дѣлала талантливая дѣвушка-пьянистка. Съ этого же приблизительно времени Шуманъ началъ съ увлеченіемъ предаваться вокальной композиціи; въ одинъ 1840 г. онъ написалъ чрезвычайное множество сочиненій этого жанра, изъ которыхъ большинство выпадаетъ на долю пѣсенъ для одного голоса съ акомпаниментомъ фортепьяно. Женившись, Шуманъ еще болѣе отдѣлился отъ окружающаго міра и весь ушелъ въ мірокъ семейной жизни и міръ искуства, ставшаго ему словно еще милѣе съ тѣхъ поръ, какъ даровитая Клара Викъ сдѣлалась его женою. Компонировать началъ онъ еще больше прежняго, съ большой горячностью и даже пожалуй съ большей шириной задачи; главную суть прежней его дѣятельности составляли фортепьянныя композиціи, теперь же началъ онъ компонировать и для фортепьяно, и для оркестра, и для камернаго сочетанія инструментовъ, и для пѣнія одноголоснаго и многоголоснаго. Совершивъ съ женой большое концертное путешествіе, побывавъ въ различныхъ музыкальныхъ центрахъ Европы (между прочимъ въ Петербургѣ и Москвѣ), проѣздивши довольно долго и все время съ одинаковымъ успѣхомъ, такъ какъ игра Клары Шуманъ и композиціи самаго Шумана вездѣ возбуждали восторгъ, онъ возвратился въ Германію.

Съ начала пятидесятыхъ годовъ начала Шумана мучить ужасная нервная болѣзнь, бывшая по всей вѣроятности результатомъ того, что его природная нервозность развилась до степени болѣзненнаго разстройства при посредствѣ усидчивыхъ, горячихъ его занятій музыкой. Нѣжно любимое искуство привело композиста къ погибели. Съ Шуманомъ начали дѣлаться слуховыя галлюцинаціи самаго страннаго вида: начиналъ напр. ему слышаться звучавшій гдѣ-то, словно внутри головы, одинъ тонъ; слышался онъ постоянно, не давая ни малѣйшаго отдыха, сначала цѣлыми днями, а позднѣе продолжалъ слышаться и по нѣскольку

дней; при этомъ невѣдомо гдѣ звучащій тонъ становился порою столь яркимъ, что онъ мѣшалъ собою не только что нибудь дѣлать, но даже мѣшалъ думать. Бѣдному композитору начали казаться совершающимися въ его воображеніи такія модуляціи, такія музыкальныя гармоніи, въ которыхъ постоянно звучалъ, постоянно выходилъ отчетливо изъ всего остальнаго *одинъ тонъ*. Мучило это Шумана до отчаянія, почти до умопомѣшательства; да оно собственно и было началомъ сумасшествія. Галлюцинаціи наконецъ не оставляли композиста настолько, что онъ по ночамъ со сна вскакивалъ, чтобъ записать ту странную, полудикую музыкальную комбинацію, которая звучала въ его головѣ. Въ полдень 7 февраля 1854 года пошелъ Шуманъ гулять (это было въ Боннѣ), сказавъ что онъ больше не можетъ оставаться въ комнатѣ, что онъ разсчитываетъ отъ дѣйствія воздуха получить облегченіе; между тѣмъ, какъ оказалось, онъ ушелъ изъ дому съ тѣмъ, чтобы уже не возвращаться въ него; муки галлюцинацій довели его до желанія предаться самоубійству. Дойдя до моста черезъ Рейнъ бросился Шуманъ въ рѣку... Нѣсколько рыбаковъ и лодочниковъ, видѣвшихъ это, бросились за нимъ слѣдомъ и вытащили его на берегъ совершенно повидимому мертваго. Но увы! Несчастному страдальцу не суждено было вѣроятно такъ рано отдѣлаться отъ жизни, сдѣлавшейся для него физическимъ и нравственнымъ истязаніемъ; его перенесли въ ближайшее, какое могли найдти, помѣщеніе, подали медицинскую помощь и снова возвратилась къ нему жизнь, за которую по всей вѣроятности онъ не очень-то благодарилъ своихъ спасителей, потому что вмѣстѣ съ жизнью воротились въ еще большей степени его страданія (1). Прожилъ Шуманъ послѣ этого случая еще слишкомъ два года; умеръ онъ 29 іюля 1856 года и былъ погребенъ на церковномъ дворѣ передъ Sternerthor въ Боннѣ.

Жизнедѣятельность Шумана какъ композиста, работавшаго исключительно въ области романтическаго направленія, сразу выглядитъ какъ бы прямымъ продолженіемъ жизнедѣятельности Шуберта. Подобно Шуберту и Шуманъ съ любовью культивировалъ форму пѣсни для одного голоса съ акомпаниментомъ фортепьяно; подобно тому какъ у Шуберта, не мало романтическихъ стремленій, не мало стремленій къ

(1) Примѣч. Подробности Шумановской болѣзни и покушенія его на самоубійство разсказаны со словъ нѣкоторыхъ лицъ, близко знавшихъ Шумана и жившихъ въ пятидесятыхъ годахъ именно въ Боннѣ. *А. Р.*

исключительно романтическому разсказу, проявляется и въ произведеніяхъ Шумана, принимая въ разсчетъ даже самыя мелкія его фортепьянныя вещи. Но при этомъ справедливость требуетъ сказать, что въ дѣлѣ развитія романтическаго направленія въ музыкѣ Шумана есть значительный шагъ впередъ по отношеніи къ Шуберту. Жилъ онъ въ то время, когда романтизмъ въ искуствѣ, какъ и романтизмъ въ жизни, обогатился новыми реально-жизненными элементами; это не могло не отразиться на такомъ романтикѣ какъ Шуманъ. Не менѣе чѣмъ Шубертъ мечтательный, не менѣе его страстно-вдумчивый, онъ всѣми силами стремился однако къ тому, чтобъ образы его не оставались какъ у Шуберта или у Вебера, неясно очертанными, туманными, хотя и дивнопрекрасными идеалами; напротивъ того, онъ облекалъ ихъ въ кровь и плоть, онъ дѣлалъ ихъ рельефно-пластичными до того, что мельчайшія изъ его произведеній до „Kinderscenen" включительно, представляютъ собой замѣчательныя по своей реально-художественной правдѣ миніатюры-картинки, въ которыхъ сознательно и мастерской рукой проведенъ каждый штрихъ.

Техникой композиціи Шуманъ обладалъ въ значительной степени большей чѣмъ Шубертъ; точно также въ значительно-большей степени чѣмъ послѣдній былъ онъ и образованнымъ музыкантомъ, и вообще серьёзно, глубоко-образованнымъ человѣкомъ-художникомъ. Этимъ объясняется замѣчательная человѣчность, цѣлесообразность и замѣчательная красота тѣхъ образовъ, какими полны произведенія Шумана; даже болѣе того: этимъ объясняется то высокое остроуміе, которое сквозитъ въ нѣкоторыхъ вещахъ Шумана, остроуміе, доходящее иногда до замѣчательнаго юмора, какъ напр. въ его „Fabel" (одна изъ „Fantaisiestücke"), иногда же почти до сарказма, какъ напр. въ нѣкоторыхъ сценкахъ его „Карнавала". Не одно воображеніе подсказывало Шуману, не одни чисто-художественные инстинкты наводили его на возможность создаванія такихъ вещей какъ „Carnaval", „Fantaisiestucke", какъ „Kinderscenen", наконецъ какъ нѣкоторыя изъ его крупныхъ произведеній, поразительныхъ по ихъ драматически-музыкальнымъ эффектамъ; во всемъ этомъ невозможно видѣть одной случайности, одного продукта геніальной фантазіи композитора. При создаваніи всѣхъ этихъ вещей работалъ не мало и умъ, не мало въ нихъ положено чисто-техническихъ свѣдѣній и композиторскихъ трудовъ. Про Шубер-

та этого нельзя сказать въ такой мѣрѣ, какъ про Шумана; величайшіе музыкальные моменты у Шуберта часто были также непосредственны, также независимы отъ всего остальнаго кромѣ его фантазіи, его романтически сложившагося воображенія, какъ независимы отъ его фантазіи были техническіе недостатки его произведеній. Шубертъ писалъ что ему подсказывало его воображеніе; относиться критически къ тому, что онъ создавалъ, онъ едвали бы могъ да и едвали бы сталъ; слишкомъ для этого онъ былъ отвлеченный мечтатель до мозга костей и слишкомъ вдобавокъ онъ не былъ техникомъ-композистомъ. Шуманъ разумѣется также обязанъ былъ многимъ своему романтическому до болѣзненности и сильному почти до ясновидѣнія воображенію, но онъ свои образы такъ-сказать фильтрировалъ прежде чѣмъ создавать ихъ окончательно; никто больше него не былъ способенъ отнестись къ дѣлу, и въ особенности къ самому себѣ въ этомъ дѣлѣ, съ подробнѣйшимъ критическимъ анализомъ. Въ результатѣ всего этого композиціи Шумана представляютъ такую законченность, такое художественное и техническое совершенство, такія чисто музыкальныя достоинства по части разработки идей, какихъ мы не находимъ ни у кого со времени Бетховена, какихъ не только нельзя искать у Шуберта, но даже нѣтъ и у техника-композиста Мендельсона. Сопоставивъ выше сказанное съ тѣмъ, что въ Шуманѣ весьма часто мы видимъ композиста, явно стремящагося провести въ музыкальныхъ образахъ извѣстную программу, и притомъ программу эту охотно берущаго изъ области такъ сказать реальной, принявъ во вниманіе то, насколько пластично проведенною является въ подобныхъ случаяхъ программа въ композиціяхъ Шумана, нельзя не сказать, что романтизмъ его имѣетъ въ себѣ черты совершенно отличительныя, отчасти несхожія съ чертами Веберовскаго и Шубертовскаго романтизма. Образы Шуберта мечтательны, его мелодіи полны вдумчивости и поэзіи, звуки Шубертовской пѣсни, сонаты, симфоніи производятъ на васъ впечатлѣніе чего-то, словно изъ души выливавшагося, но въ нихъ очень часто вы не въ состояніи прослѣдить строго начертанной идеи, найти пластичныя формы, какъ это есть у Шумана. Шуманъ же весьма часто ставитъ лишь одно заглавіе композиціи, такъ что только это заглавіе и даетъ слушателю программу его музыкально-поэтическаго произведенія; но и заглавія оказывается достаточно для того, чтобъ съ полной ясностью уло-

вить прелестный образъ фантазіи композиста, прослѣдить пластично проведенную имъ идею. Лучшимъ примѣромъ на этотъ счетъ служатъ такія вещи, какъ, напримѣръ его „Kinderscenen", „Waldscenen", „Fantaisiestücke" и др., въ которыхъ заглавія даютъ исполнителю, а съ нимъ и чуткому слушателю, ясную программу композиціи, а образы, созданные въ композиціи—совершенную невозможность неясно угадать программу, до того пластично и детально проведена она въ сочиненіи. Ко многимъ композиціямъ Шумана можно сдѣлать текстъ, ихъ можно разсказать словами по той програмѣ, по какой онѣ созданы композистомъ; будь то чисто описательнаго характера миніатюры въ родѣ нѣкоторыхъ изъ „Kinderscenen", или лирическія картинки подобныя „Fantaisiestücke", даже будь-то безпрограмная на первый взглядъ, совершено по строгой формѣ созданная „Toccata", иллюстрированіе композиціи является возможнымъ—до такой степени умѣлъ безсмертный композистъ отливать свои музыкальные образы въ пластичныя формы. Возьмемъ для примѣра „Fantaisiestücke" Шумана какъ одну изъ популярнѣйшихъ его серій фортепьянныхъ композицій, и—сказать кстати—одну изъ прелестнѣйшихъ серій. „Fantaisiestücke" представляютъ собою восемь очерковъ въ звукахъ, восемь музыкальныхъ разсказовъ лирическаго содержанія и имѣющихъ внутреннюю взаимную связь одинъ съ другимъ. Всѣ, вмѣстѣ взятые, они являются какъ бы исторіей столкновенія двухъ характеровъ, изъ которыхъ одинъ способенъ возвыситься до истинно-жгучаго порыва („Aufschwung"), тогда какъ другой есть нѣчто миловидное, но не идущее далѣе причудливаго каприза („Grillen"). Столкновеніе это, вызвавшее страстную любовь, съ одной стороны, и рядъ проявленій причудливости съ другой, очерчено въ остальныхъ очеркахъ. Первый („Abends") есть какъ бы картинка встрѣчи, завязка всего послѣдовавшаго за тѣмъ, а послѣдній („Ende vom Lied")—горькое разочарованіе, оставшееся слѣдомъ этой встрѣчи, единственнымъ, что дали собою всѣ разбившіяся надежды. Вся исторія дѣлится на двѣ части, первая содержитъ въ себѣ: „Abends"—картинку встрѣчи, „Aufschwung"—жгучій страстный порывъ, „Grillen"—лирическій очеркъ причудливо-миловиднаго характера, и „Warum?"—неразрѣшимый вопросъ, какъ бы навсегда остающійся открытымъ. Вторую часть составляютъ: „In der Nacht" и „Traumeswirren"—два выстраданные лирическіе отрывка, два очерка

какъ бы дающіе изображеніе состоянія души, истерзанной нравственной пыткой, „Fabel"—повидимому расхолаживающая впечатлѣніе, слегка ироническая и остроумная басня, и „Ende vom Lied"—заключительный очеркъ, въ которомъ слушатель какъ бы присутствуетъ при погребеніи прошлыхъ, разбитыхъ надеждъ (1).

„Waldscenen" Шумана представляютъ собою, подобно „Fantaisiestücke", серію музыкальныхъ миніатюръ, програмность которыхъ выясняется уже самыми заглавіями отдѣльныхъ номеровъ. Характеръ „Waldscenen" можетъ быть названъ описательнымъ лишь частію, такъ какъ нѣкоторыя изъ картинокъ принадлежатъ къ числу композицій

(1) Примѣч. Подобное иллюстрированіе Шумановскихъ музыкальныхъ картинокъ представляютъ собой опыты иллюстрацій, сдѣланныхъ пишущимъ эти строки; нѣкоторыя изъ нихъ мы можемъ предложить читителю, избравъ именно тѣ картинки, которыя стихотворно сдѣланы къ наиболѣе популярнымъ номерамъ изъ серій „Fantaisistücke" „Waldscenen", и Kinderscenen". Вотъ они:

1. Abends.

Вечеръ лѣтній на землю спустился,
Показалась луна золотая,
И плыветъ она тихо по небу,
Вкругъ себя блѣдный свѣтъ разливая.
Липы старыя стройной толпою,
Вдоль аллеи, сплетаясь вѣтвями,
Длиннымъ тянутся рядомъ и куполъ
Образуютъ зеленый надъ нами.
Мы вдвоемъ. Въ тишинѣ ненробудной,
Подъ вѣтвями деревьевъ могучихъ,
Не услышитъ никто ни словечка
Изъ признаній и клятвъ нашихъ жгучихъ.

2. Aufschwung.

Скорѣе, скорѣе въ объятьи мои!
Забудь всѣ вопросы, сомнѣнья,
И, страстью горячей проникнувшись вся,
Отдайся любви на мгновенье!
Отдайся любви! О, повѣрь, небеса
Разверзнутся въ мигъ предъ тобою,
И мощною птицей взлетишь ты до нихъ
Надъ скучной, холодной землею.
И радостно въ небѣ ты будешь парить,
Блаженства узнаешь иныя,
Ты жизнью небесною вдругъ заживешь,
Забудешь страданья земныя.
Смотри! Видишь, звѣздныя очи глядятъ
Восторга любовнаго полны.
Чу! Слышишь, какъ шепчутъ про счастье любви
Спокойныя, тихія волны.
А тамъ, далеко, межъ зеленыхъ вѣтвей,
Укрывшихъ ночной темнотою,
Поетъ соловей свою пѣснь про любовь,
Поетъ, вѣрь, для насъ лишь съ тобою.
Скорѣй-же, скорѣе въ объятья мои!
Забудемъ вопросы, сомнѣнья,
Забудемъ весь міръ, отдадимся вполнѣ
Блаженству святаго мгновенья.

3. Grillen.

Ты шутила со мной! И капризовъ полна,
То въ любви ты меня увѣряла,
То вдругъ вновь становилась со мной холодна,
Въ жизнь мнѣ медленно ядъ подливала.
Ты шутила со мной! Я-жь отъ сладостныхъ грезъ
И отъ тяжкой тоски изстрадался.
О, мой Богъ! За нее сколько пролилъ я слезъ,
Какъ безплодно, какъ горько терзался!
Ты шутила со мной! Но зачѣмъ иногда
Ты меня обнимала такъ страстно ?

свойства болѣе лирическаго. Нечего и говорить о томъ, что содержаніе описательныхъ номеровъ, какъ, напр., Jäger auf der Lauer", отличается тою особенною пластичностью образовъ, благодаря которой оно усвоивается слушателемъ съ большею легкостью, чѣмъ содержаніе номеровъ характера лирическаго или полулирическаго, къ числу которыхъ можно отнести номера первый, заключительный и „Einsame Blume". Во всякомъ случаѣ даже по отношеніи къ послѣднимъ не исключается возможность разсказать словами содержаніе музыкальной картинки Шумана, пріурочивая характеръ разсказа по возможности болѣе къ характеру каждаго номера „Waldscenen" и къ тому впечатлѣнію, какое производятъ отдѣльныя образы серіи на слушателя.

„Kinderscenen" Шумана, будучи не особенно трудными въ техническомъ отношеніи, принадлежатъ къ числу композицій, постигну-

---

Помнишь вечеръ и садъ? Вѣдь я вѣрилъ тогда...
Поцѣлуямъ я вѣрилъ, несчастный!
Ты-жь шутила со мной! Можетъ быть, и опять
Бросишь взоръ въ мою сторону нѣжный?
И опять я повѣрю, вновь буду страдать
Отъ любви и отъ скорби безбрежной.

4. Warum?

Зачѣмъ мнѣ жизнь, когда она
Страданій, мукъ полна,
Когда по скорбному пути
Почти нѣтъ силъ идти?
Ужели новыхъ ранъ мнѣ ждать?
Ужели вновь, опять
Усталый путникъ въ путь пойдетъ,
Въ ту даль—впередъ, впередъ?
Не лучше-ль смерть? Быть можетъ, въ ней
И есть конецъ скорбей?
Быть можетъ, съ нею изъ за тучъ
Блеснетъ мнѣ свѣтлый лучъ?
Но вдругъ со смертью въ вѣчный сонъ
Я буду погруженъ...
Что-жь лучше: смертный-ли покой
Иль скорбный путь земой?

5. In der Nacht.

Весь изстрадался я. О, Провидѣніе,
Дай мнѣ хоть часъ отдохнуть!
Дай мнѣ отъ муки тяжелой забвенія!..
Нѣтъ! Не дано мнѣ уснуть.
Мозгъ въ головѣ весь дрожитъ отъ страданія,
Грудь мнѣ сдавило тоской,
Новаго горя я жду, истязанія
Жду надъ больною душой.
Ночь, для меня можешь быть ты отрадою;
Гуще раскинь свою тѣнь!
Будь для меня ты хоть слабой наградою
За пережитый мной день.
Взгляды забыть ты мнѣ дай лучезарные
Тихихъ, глубокихъ очей;
Съ ними забыть дай обманы коварные
Жгучихъ, но лживыхъ рѣчей.
Сонъ мнѣ пошли, чтобъ я съ новыми силами
Вновь могъ борьбу выносить,
Вновь могъ-бы гибнуть подъ взглядами милыми,
Гибнуть и вѣчно любить.

тыхъ участью довольно печальной: именно благодаря своей видимой нетрудности, онѣ сдѣлались достояніемъ обыкновеннаго играющаго на фортепьяно люда, достояніемъ мало того поверхностныхъ диллетантовъ, но даже чуть что не начинающихъ свое музыкальное образованіе. Между тѣмъ, „Kinderscenen", будучи нетрудны въ техническомъ отношеніи, въ то-же время весьма трудны со стороны того, что нѣмцы удачно выражаютъ въ одномъ словѣ „auffassung". Въ сущности картинки хотя и называются „Kinderscenen", но написаны онѣ далеко не для дѣтскаго исполненія. Первая миніатюра носитъ на себѣ характеръ вступленія: композиторъ какъ-бы снимаетъ завѣсу съ чуждаго, мало знакомаго людямъ міра, и затѣмъ показываетъ картинку за картинкой. Всѣ образы, вмѣстѣ взятые, представляютъ собой какъ

---

6. Traumeswirren.

Какъ легкія тѣни порхаютъ видѣнья,
И быстрой, нестройной толпой
То гдѣ-то мелькаютъ они въ отдаленьи,
То снова летятъ предо мной.
Вотъ тѣнь одинокая вдругъ отдѣлилась...
Мнѣ слышны рыданья и стонъ.
Вотъ вновь вслѣдъ за нею толпа появилась,
И слышится похоронъ звонъ.
Вотъ пара тѣней. Слышенъ шепотъ ихъ страстный;
Онъ въ уши мнѣ прямо звучитъ...
А вотъ одинокій, забытый, несчастный
Задумчиво вслѣдъ имъ глядитъ.
И вдругъ вереницей помчалися снова,
Куда-то спѣшатъ поскорѣй...
И въ мрачномъ молчаньи, не вымолвивъ слова,
Исчезъ рядъ послѣдній тѣней.
Тьма непроглядная,
Мрачная, хладная
Съ неба спустилась ко мнѣ:
Словно могилою
Вѣетъ унылою...
Страшно мнѣ даже во снѣ!
Тѣни, что скрылися,
Пусть-бы явилися
Дикой и пестрой толпой,
Было-бы легче мнѣ
Чувствовать ихъ во снѣ,
Чѣмъ этотъ страшный покой.
Но вотъ, словно вѣтеръ пахнулъ въ отдаленьи,
Разверзлася тьма предо мной.
И снова, какъ легкія тѣни, видѣнья.
Порхаютъ, несутся толпой.
Одни мнѣ киваютъ, другія смѣются
И съ хохотомъ дальше летятъ;
У третьихъ изъ глазъ рѣки слезъ такъ и льются;
Иныя угрюмо молчатъ...
А вотъ и она изъ толпы показалась...
Видна въ ея глазкахъ печаль.
Взглянула—и легкимъ видѣньемъ умчалась
Куда-то въ безвѣстную даль.

7. Fabel.

Пернатый художникъ, пѣвецъ-соловей,
Въ красотку-кукушку влюбился
И страстною, нѣжною пѣснью своей
Въ любви объясниться рѣшился.
Запѣлъ соловей—
Сквозь чащу вѣтвей
Несутся роскошные звуки:
Въ любовь погруженъ,
Лишь чувствуетъ онъ

бы одинъ день изъ дѣтской жизни, день, въ которомъ были и минуты свѣтлой, незатѣйливо-дѣтской радости („Glückes genug“), и минуты грустной мечтательности („Träumerei“) и даже минуты почти серьезныхъ размышленій дѣтски скорбнаго характера („Fast zu ernst“). Номеръ „Curiose Geschichte“ носитъ на себѣ наиболѣе дѣтскій характеръ: случилось нѣчто совсѣмъ обыкновенное, въ чемъ собственно нѣтъ ничего ни курьезнаго, ни просто смѣшнаго, но что дѣйствуетъ на дѣтскій умъ въ смѣхотворномъ направленіи и надъ чѣмъ дѣти въ состояніи смѣяться безъ устали. Тоже можно сказать о „Wichtige Begebenheit“: важнымъ происшествіе выглядитъ лишь для дѣтскаго ума; обсуждать происшествіе съ точки зрѣнія его „Wichtigkeit“ можетъ лишь тотъ міръ дѣтей, который Шуманъ съ очевидной любовью описываетъ въ своей композиціи. Содержаніе такихъ картинокъ, какъ напр., „Hasche-Mann“, является опредѣленнымъ лишь въ общихъ чертахъ, почему оно можетъ быть разсказано такъ, или иначе, хотя, впрочемъ, тотъ или иной способъ разсказа все же долженъ имѣть

Любовныя, сладкія муки.
Кукушка-жъ, покинувши домъ свой родной,
Шутя въ лѣсъ чужой залетѣла,
Шутя въ немъ нарушила чуждый покой…
Ей что? До другихъ ей нѣтъ дѣла!
И вотъ, размѣстившися въ чьемъ-то гнѣздѣ,
Досадуетъ: „экое пѣнье!
„Покоя въ лѣсу не найдешь здѣсь нигдѣ!
„Здѣсь всякое лопнетъ терпѣнье!“
А пѣснь про любовь
Послышалась вновь:
Звучитъ она страстію нѣжной.
И внесъ соловей
Въ ту пѣсню пѣсней
Всю горечь тоски безнадежной.
Красотка скучаетъ. Съ зеленыхъ вѣтвей,
Мелькнувъ своей пестрой одеждой,
Вспорхнула кукушка; умолкъ соловей,
Художникъ съ разбитой надеждой.
И съ горя онъ броситься внизъ захотѣлъ
Съ столѣтняго клена верхушки…
А штука-то въ томъ, что напрасно онъ пѣлъ
Въ честь пестрой красотки-кукушки.

8. Ende vom Lied.

Все было прожито. Минули года.
Потухъ первой страсти пожаръ.
Въ груди ужъ не вспыхнетъ теперь никогда
Любви первой сладостный жаръ.
Лишь изрѣдка прошлое вновь пролетитъ
Въ мечтахъ стройнымъ рядомъ тѣней,
Безжизненный, старый покой возмутитъ
Волненьемъ забытыхъ ужъ дней.
И вспомнится старая пѣсня порой
(Давно всѣмъ знакома она!)
Съ печальной, избитой послѣдней строфой,
Но новаго горя полна…
Старинная пѣсня съ печальнымъ концомъ
(Начало ея я забылъ!):
„Ты въ церкви стояла съ другимъ подъ-вѣнцомъ,
„А я тебя нѣжно любилъ!“

одинъ и тотъ-же общій характеръ, ибо характеръ этотъ весьма ярко очерченъ въ самой миніатюрѣ. Такъ, напр., ,,Hasche-Mann‘‘ можно представить себѣ въ видѣ игры въ горѣлки, въ прятки, или иной игры, но, во всякомъ случаѣ, въ видѣ игры, сопряженной съ суетливой бѣготней, такъ какъ характеръ суетливой, наивной подвижности въ этой музыкальной картинкѣ не подлежитъ не малѣйшему сомнѣнію. Другіе же номера, въ родѣ, напр. ,,Ritter vom steckenpferd‘‘, настолько носятъ на себѣ характеръ ярко описательной детальности,

---

Расположены очерки въ изданіяхъ Шумана въ нѣсколько иномъ порядкѣ, чѣмъ какъ они приведены здѣсь; раздѣлены они на двѣ части (по четыре очерка), при чемъ первая часть оканчивается не очеркомъ „Warum?“ а очеркомъ „Grillen“, и во второй части „Traumeswirren“ не слѣдуетъ непосредственно за „In der Nacht“. Не выдавая своего мнѣнія за единственно возможное въ данномъ случаѣ, тѣмъ не менѣе нельзя не сказать, что такое распредѣленіе очерковъ въ изданіяхъ (перепечатываемыхъ одно съ другаго)—если только оно не случайно, или не есть результатъ причинъ чисто хронологическаго свойства относительно порядка компонированья очерковъ—весьма можетъ быть послѣдствіемъ соображеній автора, касающихся техническихъ трудностей и эффектныхъ сторонъ его композиціи въ чисто фортепьянномъ отношеніи. Очень можетъ быть, что 1-ю часть онъ заканчиваетъ именно „Grillen“, потому что этотъ номеръ есть эффектнѣйшій изъ четырехъ, а „Traumeswirren“ не слѣдуетъ непосредственно за „In der Nacht„ лишь ради того, чтобъ исполнителю не пришлось имѣть дѣло съ двумя технически-трудными, утомительными для пальцевъ номерами подъ-рядъ.

Изъ серіи „Waldscenen“, номера которыхъ исполняются и отдѣльно, приведемъ иллюстраціи наиболѣе популярныхъ, а именно „Eintritt“, „Einsame Blume“ „Freundlicher Landchaft“ „Vogel als Prophet“ u „Abschied“.

Eintritt.

Словно ковромъ небольшая прогалина
Сочной покрыта травой;
Сбитый грозою, иль сломанный бурею,
Тополь поваленъ сухой.
Глушь началася лѣсная... Прохладою
Вѣетъ отъ частыхъ березъ;
Въ ландышныхъ листьяхъ роса, накопившися,.
Блещетъ какъ капельки слезъ.
Звуки лѣсные, таинственно тихіе,
Все-то въ васъ миръ и покой...
Щелкнуло гдѣ-то... Должно быть коробится
Хворостъ, валежникъ сухой.
Гдѣ-то въ овражкѣ, за частымъ березникомъ,
Слышно журчанье ручья;
Тамъ, вдалекѣ, раздается чуть слышное
Пѣнье и трель соловья;
Нѣжно дрожатъ при малѣйшомъ движеніи
Листья осинъ молодыхъ;
Съ шумомъ таинственнымъ тихо качаются
Вѣтви дубовъ вѣковыхъ;
Небо лазурное нѣжными пятнами
Видно сквозь чащу листвы;
Солнца лучи золотистыми нитями
Тянутся вплоть до травы.
Весь отдыхаешь!.. И сердце усталое
Бьется покойнѣй, ровнѣй;
Вѣетъ отрадою тихой и мирною
Съ свѣжихъ зеленыхъ вѣтвей.

выдержанной даже до мелочей исключительной ритмики, что разсказывать ихъ можно едва-ли больше чѣмъ однимъ способомъ, хотя разумѣется и въ разныхъ формахъ изложенія. Всѣ тринадцать номеровъ „Kinderscenen" имѣютъ между собою внутреннюю связь, и нѣкоторые изъ нихъ даже въ музыкальномъ смыслѣ слова вытекаютъ одинъ изъ другаго, какъ необходимое послѣдствіе изъ той, или другой причины. Таковы напр. „Bittendes Kind и „Glückes genug", изъ которыхъ вторая картинка является результатомъ первой, или слѣдующія одна за другой картинки „Fast zu ernst", „Fürchtenmachen" и „Kind im Einschlummern". Только первый и послѣдній номера серіи

Einsame Blume.

Въ травѣ высокой и густой
Затерянный, стѣсненный,
Цвѣтокъ чуть виденъ полевой
Съ своей коронкой голубой,
Въ глушь лѣса занесенный.
Его отъ поля частый лѣсъ
Стѣною отдѣляетъ;
Не видитъ свѣтлыхъ онъ небесъ,
И посреди лѣсныхъ чудесъ
О полѣ онъ скучаетъ.
Пусть тихо здѣсь, пусть здѣсь покой,
Пусть, сладкое шептанье
Листвы онъ слушаетъ лѣсной—
Онъ лучше-бъ бури надъ собой
Услышалъ завыванье.
Ему вой бури ни почемъ—
Предъ нею онъ согнется;
Тамъ, вслѣдъ за бурей и дождемъ,
Съ небесъ живительнымъ лучемъ
Свѣтъ солнца разольется;
А здѣсь, подъ частою листвой,
Лучъ солнца не играетъ—
И вотъ: затерянъ межъ травой,
Не видя солнца надъ собой,
О немъ цвѣтокъ скучаетъ.

Freundlicher Landschaft.

Рѣдѣетъ чаща. Предо мною,
Сверкая сочною травой,
Легла прогалина лѣсная
Со всею прелестью лѣсной.
Журчитъ ручей; стальною лентой
Онъ вьется въ мягкой муравѣ;
Цвѣты головками живыми
Въ высокой прячутся травѣ,
И солнца лучъ на всемъ играетъ:
Мѣстами воду золотитъ,
Мѣстами, камни освѣщая,
Онъ придаетъ имъ яркій видъ;
А вотъ, на стволъ ветлы дуплистой
Живой, веселый, пролилъ свѣтъ—
И все, чего-бъ онъ ни коснулся,
Ему какъ будто шлетъ привѣтъ.

Vogel als Prophet.

Въ чащѣ лѣсной, изъ подъ темнаго свода,
Слышится пѣнье лѣснаго пѣвца,
Вольный пѣвецъ! Въ его пѣснѣ—свобода,
Миръ и любовь мнѣ звучатъ безъ конца.
Чу! Но вотъ, въ пѣсню прокралася фраза...
Что въ ней знакомымъ звучитъ?
Словно, съ вѣтвей густолистаго вяза
Горе она мнѣ сулитъ.
Словно пѣвецъ, для меня распѣвая,
Фразою странною той
Что-то пророчитъ... И дума больная
Всей овладѣла душой.
Вспомнилось мнѣ, что въ минуту разлуки
Слышалъ я въ чащѣ вѣтвей
Съ сердцемъ разбитымъ, терзаясь отъ муки,
Какъ распѣвалъ соловей.
Что-же онъ хочетъ? Зачѣмъ-же онъ снова

отличаются рѣзко отъ остальныхъ своимъ характеромъ: первый, какъ сказано, имѣетъ значеніе вступленія, послѣдній же—значеніе послѣсловія; проводивъ дѣтскій міръ ко сну („Kind im Einschlummern"), композиторъ говоритъ нѣсколько словъ отъ себя („der Dichter spricht"), и эти нѣсколько словъ представляютъ собою какъ бы прощаніе его съ дорогимъ ему, нѣжно любимымъ имъ „міромъ дѣтей", міромъ, на который онъ призываетъ съ самымъ теплымъ чувствомъ благословеніе Божіе.

„Kinderscenen" своимъ характеромъ, тою любовью съ которой отдѣланы въ нихъ мельчайшія музыкальныя детали, весьма рельефно характеризуютъ извѣстную черту личнаго Шумановскаго характера, его любовь къ дѣтямъ; только художникъ, который искренно любитъ

Мой возмущаетъ покой?
Что предсказать онъ для сердца больнаго
Хочетъ мнѣ пѣснею той?
Въ даль уйду я: пусть, хоть шепотъ
Густолиственныхъ березъ
Успокоитъ горькій ропотъ
Наболѣвшаго отъ слезъ
Сердца бѣднаго страдальца
И души моей больной;
Тамъ найду себѣ покой!
Тамъ лишь—отдыхъ для скитальца!
Я удаляюсь, но вслѣдъ мнѣ несется
Пѣнье лѣснаго пѣвца,
Пѣсня его прямо въ душу мнѣ рвется,
Горе сулитъ безъ конца.
Словно пѣвецъ, для меня распѣвая,
Пѣснею странною той
Что-то пророчитъ... И дума больная
Всей овладѣла душой.

Abschied.

Царство лѣсное таинственно-чудное,
Все въ тебѣ миръ и покой;
Дышешь здѣсь вольно— и вотъ успокоенный,
Я разстаюся съ тобой.
Здѣсь отдыхаешь! Здѣсь сердце усталое
Бьется покойнѣй, ровнѣй.
Вѣетъ отрадою тихой и нѣжною
Съ свѣжихъ, зеленыхъ вѣтвей.

Изъ серіи „Kinderscenen", номера которой въ сущности представляютъ собой нѣчто безраздѣльное, ибо они есть какъ бы рядъ образовъ изъ одного дня дѣтской жизни, тѣмъ не менѣе нѣкоторыя картинки пользуются такой исключительной популярностью, что ихъ исполняютъ даже и отдѣльно, и мало того исполняютъ въ оригинальномъ ихъ, въ фортепьянномъ изложеніи, но даже и перелагая ихъ для оркестра (прекрасно излагала во время-оно нѣкоторыя изъ Шумановскихъ мелкихъ вещей, и въ томъ числѣ наиболѣе популярныя изъ „Kinderscenen", капелла Бильзе въ Берлинѣ). Картинки эти: „Von fremden Ländern und Menschen" (вступленіе къ серіи „Kinderscenen"), „Träumerei", „Ritter vom Steckenpferd", „Kind im Einschlummern" и „Der Dichter spricht" (заключеніе серіи). Чтобъ не утомлять вниманіе читателя, приводя здѣсь иллюстраціи всѣхъ тринадцати картинокъ „Kinderscenen", сдѣланныхъ авторомъ вышеприведенныхъ иллюстрацій, мы и изъ этой серіи приведемъ лишь иллюстраціи вышеназванныхъ картинокъ, какъ чаще остальныхъ исполняемыхъ массою играющаго люда.

дѣтскій міръ, могъ посвятить ему такую чистую, прелестную музыку полную образности, совершенно исключительной красоты замысла и теплоты компановки. „Toccata", соч. Шумана, носящая на себѣ характеръ строго выдержанной формы, казалось-бы, не можетъ быть въ то же время композиціей програмной, и тѣмъ болѣе, что само названіе ея не указываетъ ни на что кромѣ рода ея формы; но отъ того-ли, что Шуманъ былъ проникнутъ совершенно исключительной способностью создавать пластическіе музыкальные образы, отъ того-ли, что онъ, создавая форму, вмѣстѣ съ тѣмъ старался въ форму эту вдвинуть какъ въ рамку извѣстную картину мечтательнаго содержа-

---

Von fremden Ländern und Menschen.

Царство радостей наивныхъ,
Свѣтлыхъ думъ и грезъ веселыхъ,
Гдѣ нѣтъ лжи, гдѣ нѣтъ порока,
Гдѣ нѣтъ горестей тяжелыхъ,
Гдѣ въ минуту проживаютъ
Впечатлѣній рядъ обильный,
Гдѣ царитъ въ умѣ и сердцѣ
Лишь духъ истины всесильный,—
Міръ дѣтей! Какъ въ рай Господень
Лишь въ тебя кто проникаетъ,
Отъ скорбей и лжи житейской
Всей душой онъ отдыхаетъ.

Träumerei.

Воротились всѣ домой изъ лѣсу
И у Лиды въ комнаткѣ сошлись,
По угламъ устроили квартиры
И игрою „въ гости" занялись.
Только Лида съ ними не играетъ,
А задумчиво сидитъ одна;
Наклонивъ кудрявую головку,
Предалася вдругъ мечтамъ она.
И ей видится; на дальнемъ горизонтѣ
Словно чьи-то образы встаютъ
И ей ласково, любовно такъ киваютъ,
И туда, къ себѣ ее зовутъ...
Голоса какіе-то ей слышны,
Чье-то пѣнье въ уши ей звучитъ,
Пѣнье полное и радости, и свѣта;
И оно къ себѣ ее манитъ...
Высоко, на блѣдно-синемъ небѣ
Тонкой дымкой облачко ползетъ;
Сквозь него какъ будто кто-то видѣнъ...
Этотъ кто-то въ высь ее зоветъ...
И не слышно ей, какъ дѣти разшумѣлись
Вся въ мечты она погружена,
Вся своимъ видѣньямъ отдалася,
И сидитъ, склонившись, у окна.

Ritter vom Steckenpferd.

Облеченный весь въ доспѣхи,
Онъ какъ рыцарь возсѣдаетъ
На лошадкѣ, и полозья
Ей старательно качаетъ.
Мечъ въ рукахъ картонный держитъ,
За спиной колчанъ прикрѣпленъ,
На щитѣ широкомъ, сѣромъ,
Золотой орелъ налѣпленъ;
Шлемъ съ опущеннымъ забраломъ....
Изъ подъ шлема такъ серьезно
Смотрятъ глазки голубые,
Бровки сдвинуты такъ грозно,
Лобикъ мрачно такъ нахмуренъ
И весь рыцарь видъ имѣетъ
Столь сердитый, что сестренка
Подступить къ нему не смѣетъ.

Kind im Einschlummern.

Грезы сонныя рядами
Въ мысляхъ мальчика скользятъ,
И толпы видѣній легкихъ
Въ даль безвѣстную летятъ.
То вдругъ встанетъ свѣтлый образъ,
То исчезнетъ, и затѣмъ
Что-то новое возникнетъ,
Непонятное совсѣмъ;

нія,—но только его „Toccata“ вышла рѣзко отличающеюся отъ всѣхъ остальныхъ токкатъ, и именно отличающеюся богатствомъ содержанія; въ общемъ это произведеніе Шумана есть картинка не вполнѣ уловимаго, но непремѣнно грустнаго, отчасти мрачнаго характера. Про него нельзя сказать, чтобъ содержаніе его было настолько ярко очерчено, что его нельзя было-бы разнымъ людямъ представлять себѣ различнымъ; но, тѣмъ не менѣе, даже при нѣкоторой туманности образовъ „Toccat'ы“, вслушиваясь въ нее, уже благодаря исключительно грустному, въ нѣкоторыхъ моментахъ композиціи почти давящему характеру ея, можно себѣ представить извѣстнаго рода образы, переданные Шуманомъ въ звукахъ. Иллюстрировать подобную композицію можно разумѣется подъ впечатлѣніемъ того, или другого исполненія.

Анализируя безтекстныя композиціи Шумана, эти безсловные разсказы, содержаніе которыхъ выражено музыкальной рѣчью съ пластичной прелестью, неимѣющею себѣ ничего подобнаго, мы замѣчаемъ, какъ съ годами крѣпъ Шумановскій геній и какъ все болѣе и болѣе широкую область захватывало его воображеніе, пластичнѣе и пластичнѣе дѣлался его музыкальный языкъ. Взявъ первую его композицію „Papillons“, милый разсказъ, фантастически оканчивающійся какимъ то оригинальнымъ исчезнове-

---

Что-то грозное, большое,
Что-то страшное ростетъ...
Вдругъ изчезло... и знакомый
Милый образъ возстаетъ.
Видѣнъ лѣсъ... И солнце свѣтитъ...
Тихо липы такъ шумятъ,
И зелеными вѣтвями
Словно въ тѣнь къ себѣ манятъ...
Вотъ ручей журчитъ въ овражкѣ...
Вѣтерокъ въ лицо пахнулъ...
Вдругъ закрылось все туманомъ,
Лѣсъ куда-то утонулъ,
И съ горы крутой, высокой
Нужно внизъ стрѣлой летѣть,
Въ самый низъ, въ ту глубь тумана...
Ухъ!.. Ужъ лучше не глядѣть!..
Все летишь, летишь... Вотъ воздрогнулъ
Сонный мальчикъ и вздохнулъ...
Длинный рядъ видѣній яркихъ
Въ снахъ туманныхъ утонулъ.

Der Dichter spricht.

Ночь. Уснуло царство правды,
Царство радости и счастья.
Да хранитъ его Всесильный
Отъ житейскаго ненастья.
Да хранитъ отъ бурь житейскихъ!
Да спасетъ отъ горькихъ слезъ!
А теперь, да ниспошлетъ онъ
Въ это царство райскихъ грезъ
Миръ, покой и сонъ счастливый,
И счастливыя мечты,
Тѣ мечты, что полны свѣта
Полны дѣтской чистоты.

Что касается иллюстрацій такихъ вещей какъ „Токката“, то хотя они и имѣются, приводить ихъ здѣсь было бы неумѣстнымъ въ виду субъективности самаго разсказа и способа пониманія образовъ Шумановской „Токкаты“. *А. Р.*

ніемъ всего, что оживляло пьеску съ начала до конца и что, исчезая, оставляетъ за собою впечатлѣніе какого-то полу-свѣта полу-тьмы—и идя далѣе сквозь множество остальныхъ вещей, часть которыхъ была уже названа, мы видимъ какъ слагалась эта рѣдкая, можно сказать исключительная личность романтика, бывшаго въ то же время какъ бы психологомъ-музыкантомъ. Писать просто музыку, хотя бы и прекрасную, хотя бы отлитую въ законченныя формы, для Шумана въ концѣ концовъ сдѣлалось почти невозможнымъ; та музыкальная рѣчь, съ которой обращался онъ къ человѣчеству сдѣлалась мало по малу рѣчью не только музыканта, но именно музыканта-психолога и притомъ музыканта-поэта. Все у него имѣетъ глубокое и человѣчное содержаніе. Онъ—мечтатель-романтикъ, но мечтательность его и романтизмъ даже въ наиболѣе ихъ лирическихъ проявленіяхъ имѣютъ реальную подкладку и близки къ самымъ глубокимъ тайникамъ нравственной человѣческой природы. Есть у Шумана масса композицій, которымъ онъ отказалъ въ заглавіи, и которыя тѣмъ не менѣе выглядятъ програмными и даже порою ярко програмными, какъ вышеупомянутая „Токката". Техническое совершенство этихъ вещей, та прелесть чисто-музыкальной разработки, которою онѣ отличаются, не убила ихъ содержанія, несмотря на то, что большая часть изъ нихъ и въ особенности крупныя композиціи писаны строго по формѣ; несмотря на форму, фабула ихъ, самый музыкальный разсказъ, до-нельзя художественно выдержаны до конца и производятъ обыкновенно на слушателя впечатлѣніе именно тѣмъ-то и сильное, что какъ разсказъ, такъ и производимое имъ впечатлѣніе держатся по волѣ композиста выше всего, и ужъ конечно выше всякой идеи формы. Въ этомъ-то собственно и хранится секретъ того, отъ чего Шумановскія композиціи способны увлекать собой слушателя съ каждымъ разомъ все больше и больше, отъ чего человѣкъ разъ ихъ полюбившій, съ каждымъ разомъ, что слушаетъ ихъ, все больше и больше начинаетъ поклоняться ихъ автору и вмѣстѣ съ тѣмъ невольно подпадать подъ его вліяніе; въ этомъ-то и хранится причина того, что съ каждымъ годомъ (не говоримъ уже съ каждымъ десяткомъ лѣтъ) между музыкантами разводится все большее и большее количество такъ-называемыхъ „Шуманистовъ" т. е. людей, которые думаютъ à la Шуманъ, которые компонируютъ à la Шуманъ,—словомъ,

которые дальше Шумана ничего не желаютъ ни *знать*, ни *видѣть* и уже тѣмъ менѣе *признавать* или *поклоняться*. Со смерти Шумана прошло еще немного лѣтъ, а между тѣмъ его школа разрослась уже настолько, что представителей ея можно считать въ средѣ музыкантовъ всевозможнѣйшихъ націй и даже, что всего поразительнѣе, въ средѣ музыкантовъ, по личному складу своей музыкальной натуры принадлежащихъ совершенно къ иному, не-Шумановскому мірку.

Ту форму композиціи, первымъ творцомъ которой былъ Шубертъ, т. е. форму пѣсни, Шуманъ возвелъ (это не прибавляя можно сказать) въ перлъ созданія. Кто знаетъ такія его вещи какъ напр. «Вы, злыя, злыя пѣсни», «Гренадеры», «Лотосъ», «Я не сержусь», «Во снѣ я горько плакалъ», «Дай ручку» и пропасть имъ подобныхъ, тотъ согласится съ только-что высказаннымъ положеніемъ. Въ пѣсняхъ же этихъ, замѣтимъ кстати, сказался кромѣ геніальнаго композитора и замѣчательно художественно-образованный человѣкъ. Съ какимъ неподражаемымъ умѣньемъ выбиралъ Шуманъ тексты къ своимъ пѣснямъ? Какъ до мелочей понималъ онъ ихъ и до какой степени умѣлъ осмысливать ихъ въ музыкѣ?... Возьмите любой десятокъ Шумановскихъ пѣсенъ, и вы изъ нихъ девять выберете такихъ, въ которыхъ текстъ есть уже самъ по себѣ прелестное художественное цѣлое, есть нѣчто такое, что возможно было лишь въ ту славную эпоху, когда жила, такъ характерно названная потомъ, «молодая Германія». Текстами Шумановскихъ пѣсенъ послужили главнымъ образомъ вещи Гейне (изъ его «Книги пѣсенъ»), вещи лучшія въ своемъ родѣ; именно Гейне культивировалъ Шуманъ съ особенной любовью.

Область, въ которой Шуманъ является менѣе всего выдающимся композиторомъ своей эпохи, есть область инструментовки. Въ ней онъ далеко уступаетъ двумъ своимъ современникамъ-симфонистамъ, композиторская дѣятельность которыхъ началась въ тоже приблизительно время, когда работалъ на поприщѣ симфонической композиціи и Шуманъ, а именно Листу и Берліозу; послѣдніе своимъ высокимъ мастерствомъ въ дѣлѣ инструментовки открыли такіе тайники царства инструментовъ, которые къ сожалѣнію оставались недоступными Шуману до конца дней его. Мы не хотимъ этимъ сказать, чтобъ Шумановская инструментовка была образчикомъ инструментовки плохой или неудачной; но дѣло въ томъ, что въ симфоническихъ вещахъ своихъ

Шуманъ-инструментаторъ много уступаетъ Шуману компонисту. Комбинаціи его весьма не чужды прелести и благородства, порою онѣ возвышаются до значительнаго эффекта, но все же сравнивая инструментовку любой изъ Шумановскихъ симфоній съ замысломъ и компановкой сочиненія, нельзя не сказать, что высокое мастерство инструментовки, то мастерство, до котораго дошли уже современники Шумана, не было его достояніемъ. Конечно обстоятельство это, фактъ что симфоніи Шумана инструментованы такъ сказать не болѣе какъ очень хорошо и что въ этомъ отношеніи Шуманъ никогда не могъ возвыситься до тѣхъ идеаловъ оркестровой пластики и инструментальнаго блеска, до какихъ возвысились Листъ и Берліозъ, отнюдь не составляетъ препятствія къ тому, чтобъ человѣкъ, слушая симфонію Шумана испытывалъ истинное наслажденіе. Съ тѣми художественно-прекрасными замысломъ и компановкою, которыми отличаются композиціи Шумана вообще, съ поэтичностью его музыкальной рѣчи, съ вдумчивостью и мечтательностью его образовъ, въ высшей степени уживается его *только* очень хорошая инструментовка. Кто знаетъ! Будь Шуманъ такимъ инструментаторомъ, какими были Листъ и Берліозъ, быть можетъ въ симфоническихъ произведеніяхъ его блескъ инструментовки убивалъ бы значеніе замысла и компановки, окраска образовъ убивала бы самые ихъ контуры, внѣшніе эффекты подавляли бы собою громадность содержанія. А все это было бы тѣмъ болѣе достойно сожалѣнія, что именно Шумановскіе-то образы, именно его то замыселъ, компановка, способъ изложенія музыкальной рѣчи и таковы, что впечатлѣніе, ими производимое, конечно выше впечатлѣнія производимаго внѣшнимъ эффектомъ блестящей инструментовки, выше, истиннѣе и болѣе способно западать въ глубь человѣческой души.

ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

Нѣсколько словъ по вопросу объ основаніяхъ, принятыхъ за руководство при составленіи программы настоящей книги.

Заканчивая свой трудъ я считаю необходимымъ сказать нѣсколько словъ по вопросу о мотивахъ, руководившихъ мною при составленіи программы настоящей книги и вмѣстѣ съ тѣмъ выяснить тѣ основанія программы, которыя можетъ быть встрѣтятъ нѣкоторыя возраженія.

Существуетъ мнѣніе, къ сожалѣнію имѣющее сторонниковъ и между профессіональными музыкантами, будто бы курсъ исторіи музыки можно безъ ущерба для дѣла начать чуть ли не съ Палестрины или во всякомъ случаѣ не ранѣе какъ съ эпохи Нидерландцевъ, такъ какъ все остальное, прожитое искусствомъ до тѣхъ поръ, имѣетъ въ себѣ якобы столь маловажное значеніе, что ознакомиться съ ходомъ развитія его въ древности достаточно даже по сжатому, поверхностному очерку, касающемуся музыки дохристіанской и положенія искуства въ первые вѣка христіанской жизни. Мнѣніе это я всегда находилъ и продолжаю находить неосновательнымъ. Въ искуствѣ дохристіанскомъ, въ особенности въ музыкѣ древнихъ Грековъ и Евреевъ, крылось такъ много основаній будущаго христіанскаго искусства, вліянія древняго искуства жили такъ долго уже послѣ того, когда самостоятельныя племенныя жизни дохристіанскихъ Грецiи и Іудеи закончили свое существованіе, что ознакомить читателя только вскользь со всѣмъ тѣмъ, что пережило искуство въ дохристіанскій періодъ своего существованія

нельзя, не нанося этимъ ущерба ознакомленію его со всѣмъ тѣмъ, что находитъ онъ въ дальнѣйшемъ курсѣ исторіи музыки. И въ Амвросіанскомъ пѣніи, и въ Григоріанскихъ гаммахъ, и въ гаммахъ Глареана, и въ принципахъ средневѣковыхъ ученыхъ по вопросамъ о консонансахъ и гармоніи, и въ зарожденіи опернаго стиля, включительно до того времени, когда передовые люди искуства озабочивались возстановленіемъ традицій греческой драмы съ музыкой, жили вліянія древняго искуства. Какъ же послѣ всего этого возможно было бы ознакомить читателя со всѣми сторонами развитія искусства, какъ напр., выяснить ему истинныя причины медленнаго и постепеннаго развитія законовъ музыкальной гармоніи и пр. если предварительно тому онъ не ознакомится съ исторіей музыки у Грековъ и Евреевъ въ дохристіанскій періодъ существованія обѣихъ племенныхъ жизней? Съ другой стороны: ознакомляя его съ исторіей музыки у Грековъ и Евреевъ, какъ обойдти исторію ея развитія у Арабовъ, Индусовъ, Египтянъ и др. когда искуство одного племени или шло въ своемъ развитіи подъ вліяніемъ развитія искуства сосѣдняго племени, или самымъ первоначальнымъ зарожденіемъ своимъ, своими зачатками, было обязано ему какъ своему первообразу, заимствуя отъ него и основанія нѣкоторыхъ законовъ, и рядъ инструментовъ какъ средствъ художественной жизни и пр.? Помимо всего этого нельзя не сказать слѣдующаго. Изученіе искуства дохристіанской древности представляетъ такой существенный интересъ, который исключаетъ всякую возможность поверхностнаго изложенія обстоятельствъ этого періода исторіи развитія искуства въ общемъ курсѣ исторіи музыки: искуству дохристіанскихъ народовъ въ таковомъ курсѣ должно быть отведено подобающее мѣсто— взглядъ, котораго очевидно придерживался одинъ изъ серьезнѣйшихъ историковъ и выдающихся знатоковъ искуства Амброзъ: исторіи дохристіанской музыки онъ отвелъ цѣлый томъ своего объемистаго высоко интереснаго сочиненія. Изучая исторію позднѣйшаго искуства, человѣкъ невольно наталкивается на различные вопросы, помочь разрѣшить которые можетъ именно только ознакомленіе съ дохристіанскимъ искуствомъ: а при этомъ ознакомленіи онъ наталкивается на извѣстныя затрудненія, заключающіяся въ подборѣ и штудированіи разсѣянныхъ по всюду источниковъ и въ невозможности знакомиться съ ходомъ развитія искуства непосредственно по литературѣ его, что

легко исполнимо по отношеніи къ искуству новѣйшему. Облегченіемъ въ данномъ случаѣ можетъ служить то, что преслѣдуется именно програмой первой и отчасти второй части настоящей книги: слѣдованіе курса исторіи музыки въ такомъ видѣ, что древнѣйшему искуству отведено надлежащее мѣсто и притомъ, на первый взглядъ, можетъ быть мѣсто даже большее, чѣмъ какое казалось бы отводится исторіи развитія искуства въ позднѣйшій періодъ времени. Послѣднее имѣетъ еще и вотъ какое основаніе: съ новѣйшимъ искуствомъ человѣкъ можетъ знакомиться по литературѣ его, и чѣмъ ближе къ нашему времени стоитъ изучаемый имъ періодъ, тѣмъ большія средства для изученія развитія искуства представляютъ собою обильныя произведенія его; съ искуствомъ-же древнимъ знакомиться приходится только по книгѣ; по этому желательно доставить хотя бы въ сжатомъ видѣ, въ одной книгѣ, весь необходимый для изученія матеріалъ, разыскивая который при иныхъ условіяхъ изучающій поневолѣ долженъ обращаться къ источникамъ, въ значительной степени разсѣяннымъ.

Всѣ эти соображенія руководили мною при составленіи програмы чтенія лекцій исторіи музыки въ Московской консерваторіи, сообразно съ каковымъ курсомъ и составлена программа настоящей книги. Задача моя относительно дохристіанскаго искусства была въ значительной степени облегчена тѣмъ, что составлять первыя двадцать лекцій (приблизительно третью часть курса) мнѣ довелось въ Лейпцигѣ и Мюнхенѣ, гдѣ добываніе необходимыхъ источниковъ обставлено значительной, можно сказать почти небывалой у насъ легкостью, и гдѣ поэтому можно было имѣть всѣ матеріалы, требующіеся для изложенія исторіи древняго искусства на основаніи возможно точныхъ данныхъ.

Другое возраженіе, которое можетъ быть сдѣлано, касается того, что исторія развитія церковной музыки въ сферахъ восточной церкви совершенно обойдена въ моей книгѣ. На это я могу сказать одно: курсъ исторіи восточнаго церковнаго пѣнія исчерпывается почтеннымъ трудомъ Д. В. Разумовскаго и мнѣ казалось совершенно излишнимъ отводить извѣстное мѣсто въ моей книгѣ этой отдѣльной отрасли музыкальнаго искуства, разъ уже имѣется на русскомъ языкѣ сочиненіе, исчерпывающее вопросы съ возможной подробностью; я говорю съ возможной подробностью, ибо курсъ исторіи церковнаго пѣнія состоявшій изъ лекцій Д. В. Разумовскаго, шелъ въ бытность мою въ Московской

консерваторiи параллельно общему курсу исторiи музыки, занимая собою довольно значительное количество часовъ въ двухъ семестрахъ консерваторскаго года.

Далѣе можетъ возникнуть вопросъ о томъ, почему настоящiй курсъ исторiи музыки законченъ именно эпохою первыхъ романтиковъ и Шуманомъ, а о позднѣйшихъ композиторахъ, какъ Листъ, Берлiозъ, Вагнеръ, и пр. въ немъ только упомянуто вскользь? Дѣло въ томъ, что развитiе искуства за послѣднiе тридцать-сорокъ лѣтъ представляетъ собою такую громаду матерiала въ самой музыкальной литературѣ, что программа изученiя его можетъ быть, и даже должна быть, болѣе широкою чѣмъ программа общаго курса исторiи музыки, ибо въ область подобнаго труда долженъ войдти критическiй анализъ многихъ новѣйшихъ произведенiй. Изученiе этого, такъ сказать современнаго намъ перiода развитiя искуства, должно идти въ тѣсной связи съ изученiемъ самой музыкальной литературы посредствомъ анализированiя выдающихся ея памятниковъ; поэтому курсъ исторiи развитiя искуства за послѣднiе 30—40 лѣтъ долженъ составить собою отдѣльный, объемистый трудъ; послѣднiй, появясь въ свѣтъ въ видѣ отдѣльнаго историко-музыкальнаго труда, въ сущности можетъ служить продолженiемъ труда нынѣ предлагаемаго читателю, съ программою, обнимающей развитiе искуства съ древнѣйшихъ временъ его существованiя до конца первой половины XIX-го вѣка. При этомъ нельзя не добавить слѣдующаго: изученiе хода развитiя новѣйшаго, современнаго намъ искуства, даже при отсутствiи какого бы то ни было курса, облегчено въ значительной степени тѣмъ, что съ произведенiями искуства этого перiода люди постоянно ознакомляются и въ концертахъ, и въ оперномъ театрѣ, имѣя слѣдовательно подъ руками то, чего они отчасти лишены по отношенiи къ искуству хотя бы скажемъ ближайшихъ прошлыхъ вѣковъ.

По вопросу о томъ, почему настоящiй курсъ исторiи музыки обходитъ исторiю развитiя музыкальнаго дѣла въ Россiи, я могу сказать слѣдующее. Понятiе объ исторiи музыки въ Россiи необходимо отдѣлить отъ понятiя объ исторiи развитiя Русскаго музыкальнаго искуства. То и другое—два отдѣльные вопроса, и первый изъ нихъ имѣетъ значенiе исключительно культурное, не играя по отношенiи къ извѣстному перiоду времени какой нибудь особенно существенной роли въ общемъ ходѣ событiй въ области Европейскаго музыкальнаго развитiя

вообще. Исторія музыкальнаго дѣла въ Россіи въ культурномъ отношеніи послужила матеріаломъ для интересной книги Г-на Михневича и книгою этой она исчерпывается очень удачно. Что же касается развитія свѣтской *Русской* музыки, то оно обнимаетъ собою собственно весьма незначительный періодъ времени, въ который русское музыкальное искуство сдѣлало огромный шагъ, быстро завоевавъ себѣ извѣстное положеніе на аренѣ обще-Европейскаго искуства. Періодъ этотъ какъ разъ относится къ тѣмъ 30—40 годамъ жизни новѣйшаго искуства, о которыхъ рѣчь была выше, и потому онъ долженъ составить одно изъ звеньевъ того труда, который, выйдя въ свѣтъ, восполнилъ бы собою трудъ нынѣ законченный, служа какъ бы продолженіемъ послѣдняго. Русское свѣтское музыкальное искуство, какъ истинное проявленіе русской художественной племенной жизни, стало прочной ногой на пути своего быстраго развитія со времени Глинки. Ему, какъ творцу русскаго опернаго стиля и первому по времени представителю русской концертной музыки—послѣднее конечно въ значительно меньшей степени—обязано русское музыкальное искуство своею блестящею будущностью, относительно которой въ наше время не можетъ быть сомнѣній послѣ того, что сдѣлала русская музыка и русскіе композиторы на оперномъ, симфоническомъ и камерномъ поприщѣ за послѣднюю четверть столѣтія. Жизнедѣятельность Глинки и значеніе двухъ главныхъ его произведеній нашли себѣ талантливаго историка и критика въ лицѣ Г-на Лороша, двѣ статьи котораго о Глинкѣ, напечатанныя въ „Русскомъ вѣстникѣ", представляютъ выдающійся интересъ; что же касается біографіи Глинки, то на этотъ счетъ вполнѣ можно рекомендовать трудъ Г. Стасова. Правда что общее развитіе русскаго музыкальнаго искуства въ послѣ-Глинковскій періодъ, считая его до нашего времени, не нашло еще своего историка въ томъ смыслѣ слова, что до сихъ поръ еще нѣтъ одного цѣльнаго сочиненія, которое имѣло бы своимъ предметомъ именно эту четверть вѣка жизни *Русской* музыки, но въ строгомъ смыслѣ слова русское искуство этого періода еще и не успѣло сдѣлаться вполнѣ достояніемъ исторіи, такъ какъ переживаемый имъ теперь періодъ въ сущности еще не пережитъ и не сказалъ своего послѣдняго слова. Положеніе это есть именно то, въ которомъ появленіе въ печати отдѣльныхъ біографій русскихъ музыкантовъ гораздо естественнѣе чѣмъ появленіе цѣльнаго труда по

исторіи развитія русскаго искуства за этотъ періодъ; подобныя біографіи, служа какъ бы подготовительною работою, могутъ затѣмъ сдѣлаться матеріаломъ для будущаго историка, которому придется имѣть дѣло съ изложеніемъ курса исторіи Русской музыки какъ отдѣльнымъ и самостоятельнымъ трудомъ, имѣющимъ изчерпать очеркъ развитія Русскаго искуства, начиная съ Глинки и даже предшествовавшаго ему періода насажденія въ Россіи свѣтскаго музыкальнаго дѣла иностранцами.

Въ заключеніе—пара словъ по поводу программы моей книги вообще. Я старался сколь возможно выдѣлять отдѣльными группами очерковъ такія явленія въ развитіи музыкальнаго искуства, которыя характеризовали собою отдѣльныя эпохи его, какъ напр. явленія развитія контрапункта, католическаго церковнаго стиля, опернаго стиля, симфонической и вообще инструментальной музыки, романтизма и пр., ведя при этомъ въ общемъ хронологически-послѣдовательный очеркъ развитія искуства вообще. Именно этотъ родъ программы оказывался наиболѣе подходящимъ при чтеній лекцій исторіи музыки въ консерваторіи въ интересахъ достиженія наилучшихъ результатовъ; по этому его же я принялъ и за руководство при составленіи и изложеніи общаго курса исторіи музыки, нынѣ предлагаемаго читателю. Въ какой степени удачно достигъ я цѣли, это—вопросъ, рѣшеніе котораго принадлележитъ не мнѣ; но во всякомъ случаѣ я могу сказать одно: я буду чувствовать себя вполнѣ вознагражденнымъ, если трудъ мой послужитъ на пользу Русскому музыкальному дѣлу вообще и дѣлу развитія зарождающейся у насъ, самостоятельной научно-музыкальной литературы въ особенности; чтобъ достигнуть этого, я употребилъ всѣ находившіяся въ моихъ силахъ средства: Feci, quod potui—faciant meliora potentes.

А. Размадзе.

1886 г. февраля 2-го.